

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Altazor y Nietzsche:
El Canto VII como Renacimiento del
Superhombre

Alumno: Aitor Aráez Pérez

Tutora: Dra. Remedios Mataix Azuar

Universidad de Alicante

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Español: Lengua y Literaturas

Curso 2019-2020

Vº Bº de la Tutora



Fdo. Remedios Mataix



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

«El héroe todo lo hace heroico en torno suyo; el amante hace todo lo que le rodea amable y apasionado; el poeta hace todo maravilloso y extrahumano junto a él. Vivid cerca de estos hombres si queréis vivir. Cuando en un hombre, por rara excepción, se juntan el poeta, el amante y el héroe, entonces no le soltéis de la solapa si queréis vivir en un milagro continuo.

Seguidlo en sus evoluciones, siempre que no temáis el vértigo»,

Vicente Huidobro en *Vientos contrarios*, 1926.

«Aquí sentado aguardo, rodeado de viejas tablas rotas; y también de nuevas tablas a medio escribir. ¿Cuándo llegará mi hora?

La hora de mi descenso, de mi ocaso. Quiero ir una vez más al lado de los hombres.

Esto aguardo ahora. Pues antes deben llegarme los signos de que mi hora ha sonado: el león riente, con la bandada de palomas.

Entretanto, me hablo como hombre que dispone de tiempo. Nadie me relata cosas nuevas; por eso me relato a mí mismo»,

Friedrich Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, 1883.

«Herramienta es tu risa,
luz que proclama
la victoria del trigo
sobre la grama.

Ríe. Contigo
venceré siempre al tiempo
que es mi enemigo»,

Miguel Hernández en su poema *Con dos años, dos flores* 1939.

RESUMEN:

Siguiendo un análisis hermenéutico del poema, y destacando la influencia del filósofo Friedrich Nietzsche en el poeta chileno Vicente Huidobro, en el presente trabajo proponemos una interpretación del Canto VII del poema *Altazor* (1919-1931) de Huidobro como Renacimiento del Superhombre. El personaje que da título al texto, Altazor, tras morir en el Canto VI y siguiendo el camino de las tres fases (camello, león y niño), renace y habla. Sus palabras, no obstante, recuerdan a las de un niño, el gran hombre en la filosofía de Nietzsche. Su incomprensible lenguaje es, así, un argumento a favor de esto. No lo entendemos porque está más allá de nosotros. El trabajo, de ese modo, propone una nueva interpretación al caótico canto final, complementario de los anteriores, gracias a su consciente oscuridad y extensa plurisignificación.

PALABRAS CLAVE:

Vicente Huidobro, Friedrich Nietzsche, *Altazor*, Superhombre.

ABSTRACT:

Following a hermeneutical analysis of the poem, and highlighting the influence of the philosopher Nietzsche over Huidobro, in the present work we propose an interpretation of Canto VII from *Altazor* (1919-1931) as the Renaissance of the Beyond-Man. Altazor, after dying in Canto VI and following the path of the three phases (camel, lion and child), rebirths and talks. However, his words resemble a child's, the Superhuman in Nietzsche's philosophy. An argument in favor of this is his incomprehensible language. We do not understand it because it is beyond us. This work proposes a new interpretation of the chaotic Canto, which is complementary with so many others due to its conscious darkness and extensive plurisignification.

KEY WORDS:

Vicente Huidobro, Friedrich Nietzsche, *Altazor*, Beyond-Man.

Índice

1. Introducción	5
1.1. Objetivos y metodología	5
1.2. Hipótesis	7
2. Marco teórico	8
2.1. Vicente Huidobro, el creacionismo y su obra culmen <i>Altazor</i>	8
2.2. Friedrich Nietzsche y su concepto de Superhombre	11
3. Desarrollo del trabajo	14
3.1. El Canto VII	14
3.1.1. La desarticulación total de la poesía	14
3.1.2. La caída de Altazor	16
3.2. Altazor como demiurgo imperfecto: la búsqueda de su ascenso	17
3.2.1. Altazor como destructor y rebelde	17
3.2.2. Altazor como constructor y creacionista	21
3.2.3. Camello, león y niño	24
3.3. La transformación de Altazor en Superhombre a partir del Canto VII	37
3.3.1. La ambigüedad de la victoria y el fracaso	37
3.3.2. La incompreensión como superación	38
4. Conclusión	44
5. Bibliografía y sitografía	46

1. Introducción

«Ai a i ai a i i i o ia». Estas son las últimas palabras del Canto VII de *Altazor o el viaje en paracaídas: Poema en VII cantos*, de Vicente Huidobro. El significado léxico ha desaparecido por completo. Se nos muestra, de ese modo, como un misterio que debemos resolver. Estudiado e interpretado por muchos, la ambigüedad y la confusión del mismo impiden llegar a un acuerdo común que nos descubra las verdaderas intenciones del poeta. Debemos, por ello, confiar en nosotros mismos, en nuestra capacidad de interpretación y la fuerza creadora del receptor. El poema, en cualquier caso, nos da alas para ello, gracias a su consciente oscuridad, su extensa plurisignificación y su retorcido metaforismo.

En este trabajo daremos entidad a la voz del Canto VII, enigmática y desordenada, relacionando todo el poema con la filosofía de Nietzsche, en especial con sus conceptos de «eterno retorno» y «Superhombre».

1.1. Objetivos y metodología

Nuestros objetivos, por tanto, son:

- Proponer una interpretación del Canto VII en relación con el concepto de «Superhombre» de Nietzsche.
- Justificar esta interpretación teniendo en cuenta la influencia del filósofo en Vicente Huidobro, constatable tanto en su vida como en su obra *Altazor o el viaje en paracaídas: Poema en VII cantos*.

Para cumplir estos objetivos, la metodología que seguiremos será, ante todo, un análisis hermenéutico del poema. No obstante, antes de ello, estudiaremos en el marco teórico un breve contexto de la vida del poeta y el filósofo. No desarrollaremos en profundidad varios de los conceptos relacionados, ya que en el propio desarrollo posterior se trabajarán. Para entender el Canto VII, además, desarrollaremos una breve contextualización del poema. Tras esto, analizaremos, a partir del texto, la figura de Altazor, relacionándolo directamente con las características del Superhombre y el camino que debe seguir para llegar a serlo. Adentrándonos, ahora sí, en el Canto VII, propondremos una interpretación apoyada por la incomprensión del propio canto. Por

último, concluiremos volviendo a los objetivos del trabajo y observando si se han cumplido con éxito.

El tipo de hermenéutica que seguiremos para interpretar el poema y, en especial, el Canto VII, será la hermenéutica de integración. Esta supone la apertura del texto hacia el contexto. Frente a una hermenéutica de reconstrucción que pretende, desde una concepción metodológica de la comprensión, reconstruir el texto literario, esta otra es entendida desde una perspectiva fenomenológica como integración de sujeto y objeto. El receptor, por su propia existencia, lleva consigo un filtro en la comprensión e interpretación del mensaje, del objeto artístico. Este filtro, inherente al hermeneuta, imposibilita la objetividad y la búsqueda del significado único y fundamental. El hermeneuta, de este modo, tiene un papel activo en la interpretación. Esta hermenéutica se estructura a partir de Hegel y Heidegger. En este último se inserta la hermenéutica en una fenomenología que se puede rastrear también en E. Husserl y conjuntamente inicia lo que llamamos una ontología de la comprensión. Como consecuencia, para esta hermenéutica de la integración ya no interesa la verdad ni elegir entre interpretaciones regladas, opuestas y diferentes; interesa la comprensión del texto bajo las coordenadas del Ser y de su *Dasein* (el estar-aquí-en-el-mundo de Heidegger: este concepto inevitable, imposible de desligar de la existencia de cada uno y que, por ello, nos filtra de manera subjetiva, imposibilitando una objetividad total). El ideal de objetividad queda anulado y sustituido por la subjetividad del ser, del lector, del crítico (Chico Rico, 2019).

Este pensamiento podemos relacionarlo directamente con la Estética de la recepción (o Escuela de la recepción): la interpretación como un hecho marcado por la historicidad. Cada uno de nosotros se enfrenta al mundo de una forma, con unos deseos y necesidades, y en función de ese estar-aquí-en-el-mundo, nuestra interacción dialógica con los textos literarios se resuelve con unos significados o con otros (Chico Rico, 2019).

Enfatizamos, entonces, que esta propuesta no busca ser la única o verdadera, tan solo una de muchas, complementarias entre sí, cuya existencia enriquece y valoriza el objeto artístico, el poema *Altazor*. Tal como afirma Yurkievich en su artículo sobre el poema *La metáfora deseante*:

El poema significa todas las significaciones posibles. El lector no está obligado a elegir entre las admisibles, y si por afán de congruencia selecciona algunas que le parecen convenir mejor al sujeto, las otras, las relegadas, se mantienen perpetuamente disponibles, prontas a convertirse en principales en otra nueva lectura. El lector elabora las connotaciones del modificador susceptibles de

producir sentido. En *Altazor* el poder de crear nuevas significaciones contextuales es ilimitado (1979: p. 142).

Evitaremos, de ese modo, focalizar nuestra interpretación en una hermenéutica de reconstrucción, ya que la falta de significado léxico del Canto VII nos impide reconstruir por completo la *intentio auctoris* del poeta. No obstante, no podemos obviarla, ya que gracias a la misma justificaremos la influencia de Nietzsche en Huidobro. Esta la observaremos a través de la vida del poeta y sus frecuentes alusiones a la filosofía nietzscheana tanto en su obra en conjunto como en el propio poema *Altazor*, en los cantos anteriores al VII.

1.2. Hipótesis

Nuestra interpretación o hipótesis se caracteriza por dar una explicación al Canto VII del poema *Altazor o el viaje en paracaídas*. Altazor, que es a la vez un personaje y el propio poema, cae y se destruye a sí mismo a lo largo de siete cantos y un prefacio. Nace en este primero y va cayendo hasta el Canto VI, en el que muere. La muerte del personaje se ve representada, interpretamos, en la última palabra del Canto VI: «Muerte»; mientras que la muerte del poema ocurre en la misma palabra, la última con significado léxico.

No obstante, el poema continúa en un canto más: el Canto VII. Así, Altazor renace, siguiendo las reflexiones filosóficas de Nietzsche, como Superhombre. Nuestra hipótesis debe contextualizar este Canto VII y esta premisa, por lo que analizaremos el prefacio y los seis cantos anteriores en busca de los caminos que debe recorrer el hombre para alcanzar este estado, según el filósofo alemán: el camello y el león. Tras estos dos estados, en el Canto VII se alzarán, renacerán, como niño, Superhombre, siendo su lenguaje visualmente infantil. Además, esta incompreensión nos servirá como apoyo a la interpretación. Vicente Huidobro se adscribe al creacionismo, que busca un espacio de creación alejado de la naturaleza, a la que no sirve. Para hacer algo así, debe destruir todo lo anterior, hasta el propio lenguaje. De ese modo, analizaremos tanto sus elementos destructivos como creativos, relacionándolos con este camino que convertirá a Altazor en un Superhombre, un Superpoema. Si pudiéramos comprender el Canto VII por sí mismo, Altazor habría fracasado, pues se hallaría en un nivel de comprensión similar al nuestro, al de los Hombres. Esta ininteligibilidad hace que se aleje de nosotros, que se alce por encima y nos supere. Esta ininteligibilidad, a fin de cuentas, lo convierte en el

suprahombre que postuló Nietzsche y que tanto se enlaza con el creacionismo de Huidobro.

2. Marco teórico

2.1. Vicente Huidobro, el creacionismo y su obra culmen *Altazor*

Vicente García-Huidobro Fernández nació en Santiago (Chile), el 10 de enero de 1893. Su origen acomodado le permitió estar en contacto con la cultura europea y, con ella, cultivar sus intereses literarios. En 1911 cursó estudios de literatura en la Universidad de Chile, al tiempo que publicó *Ecos del Alma*, su primer libro, acorde a la tendencia modernista de los círculos literarios latinoamericanos. En los años siguientes comenzó a trabajar en revistas, dirigiendo *Musa Joven* en 1912 o fundando, junto a Carlos Díaz Loyola, la revista *Azul* en 1913.

Vicente Huidobro es considerado, a grandes rasgos, el fundador y máximo representante del creacionismo. No obstante, debemos destacar la polémica acerca de la paternidad de este movimiento entre Huidobro y Pierre Reverdy¹.

Reverdy fue un poeta francés asociado a varias vanguardias, entre ellas el surrealismo, el cubismo y el creacionismo. En 1917 fundó la revista *Nord-Sud*, junto con Vicente Huidobro. Cuando este último decidió abandonar la revista, Reverdy lo acusó de plagio.

Silva afirma que no existen verdaderas concomitancias, aunque sí una hermandad de voluntades en el momento de su encuentro y colaboración en *Nord-Sud*. Por ello, a partir de 1915, en sus primeros poemas, se comprueba una semejanza temática. No obstante, el desfase temporal confirma que no hubo plagio por parte de Huidobro (2018).

Silva afirma, además, que: «... las obra de Reverdy y de Huidobro, precisando que, aparte de que ambos intervinieron como activos miembros de la vanguardia y que ambos respetaron ciertos atributos colectivos de esta, sus obras fueron particulares y categóricamente distintas» (2018). A pesar de todo, no existe aún un consenso entre la crítica (véase Robles, 1971).

¹ Un excelente resumen de esa polémica acerca de la paternidad de Creacionismo puede verse en Guillermo de Torre (1962).

Las vanguardias se caracterizaron por encumbrar el manifiesto como un verdadero género. Hallamos, entonces, el manifiesto futurista de 1909, el manifiesto Dadá de 1916 o el primer manifiesto surrealista de 1924, entre muchos otros de los diferentes *ismos* que proliferaron en las primeras décadas del siglo XX, tanto en Europa como en América Latina. El manifiesto, como explica Gavilán, es, esencialmente, un documento que declara principios para un nuevo arte. De ahí su lenguaje fundacional y agresivo. Además, es un tipo de texto que desea, por lo general, abjurar del pasado y anhela la promesa de la transformación individual o colectiva. Además, suele ser polémico, busca la polémica (2012).

El primer manifiesto creacionista fue, entonces, la conferencia de Huidobro de 1914, titulada *Non Serviam*. En ella el poeta grita a la Naturaleza (la realidad empírica y objetiva) y le advierte que no será su esclavo, no la servirá. Se proclama, entonces, como un poeta creador, no imitador de la Naturaleza: «Y ya no podrás decirme: "Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo... los míos son mejores". Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse» (Huidobro, 1914).

En el poemario *Adán*, en su Prefacio, también anuncia algunos de los preceptos de este movimiento de vanguardia:

Sin vacilar pensé en el verso libre, porque si hay un tema que exija esa nueva forma, ese tema es el mío, por su misma primitividad de vida libre. Por otra parte, yo hubiera deseado hacer muy grande, muy fuerte la creación del poema, y ese mismo deseo de grandeza me pedía mayor libertad, absoluta amplitud (Huidobro, 1916a).

Los críticos consideran, además, otro manifiesto, aunque encubierto. Se trata del poema «Arte poética», recogido en un poemario *El espejo de agua*, de 1916. En él podemos observar claramente varios principios teórico-poéticos del creacionismo. Además, nombra al poeta como un «pequeño Dios»:

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;

El adjetivo, cuando no da vida, mata,

Estamos en el ciclo de los nervios,
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa ¡oh, Poetas!
Hacedla florecer en el poema;

Sólo para vosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol

El poeta es un pequeño Dios (Huidobro, 1916b).

Este último verso sintetiza la esencia del creacionismo: el poeta se alza como un demiurgo, capaz de crear y no solo imitar. El ser humano imita, pero el dios crea. El poeta, que no deja de ser humano, pero tiene capacidad de creación, se convierte en un «pequeño Dios».

Al llegar a Francia ese mismo año y en el transcurso del siguiente, Huidobro empieza a entablar amistad con otros artistas relevantes del momento, como Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara, André Breton, Pablo Picasso o Juan Gris, entre muchos otros. Esto le permite afianzar todavía más su creacionismo, contrastándolo con el futurismo o el cubismo. A partir de ellos, el poeta plantea varios ensayos-manifiestos en la década de los años 20 y principios de los años 30. Estos son, entre otros, *La Poesía*, *La creación pura*, *El creacionismo* y *Manifiesto de manifiestos*.

En *El creacionismo* (1925, dentro de su publicación *Manifestes*) explica lo que entiende él como poema:

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos.

Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque recuerde algo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque des criba hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. [...]

Nada se le parece en el mundo externo (Huidobro, 1925a).

El poema, o el acto de creación en sí, implica alejarse y romper con lo establecido en la realidad. Huidobro, además, parece abogar por la subjetividad de este acto creador. El poema no puede existir más allá de la cabeza del poeta, por lo que difícilmente podrá ser comprendido por el resto.

En su ensayo-manifiesto *La Poesía* (1925, dentro de su publicación *Manifestes*) hallamos lo que para él encierra el lenguaje:

Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada. [...]

La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba. [...]

El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender porque no quiere aceptar que el poeta trate de expresar sólo lo inexpresable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad. El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario (Huidobro, 1925b).

De este texto destacamos, ante todo, la idea del alejamiento del lenguaje convencional, normativo y tradicional. Huidobro desea evitar las cargas que llevan en sí las palabras, despojándolas de estos pesos y obteniendo de ellas la pura creación: la significación mágica.

Además, hallamos ya en él la idea de que no todos pueden llegar a comprender estas ideas. Huidobro, además de los artistas vanguardistas de la época, sabe que lo inexpresable traerá confusión al vulgo y lo acepta. El arte, de ese modo, se vuelve polisémico.

Tras estas pistas, conceptos, manifiestos y pensamientos del poeta, llegamos a su obra clave, aquella que recoge todo este movimiento vanguardista y lo lleva a la práctica: *Altazor o el viaje en paracaídas: Poema en VII Cantos*.

Este poema está reconocido como la obra maestra del poeta. Fue publicado en 1931, aunque comenzó a gestarse en 1919. Se trata de un poema dividido en siete cantos

y un Prefacio en prosa que lo precede. El primer canto consta de 684 versos; el segundo, 170 versos; tercero, 160 versos; cuarto, 339 versos; quinto, 637 versos; sexto 175 versos; y, por último, el séptimo canto, cuenta con 67 versos.

Pese a sus múltiples interpretaciones, se considera que el primer canto es de corte metafísico; el segundo, un poema amoroso; mientras que del tercero al último se juega con el lenguaje en una progresiva desarticulación del mismo. Y, en realidad, todas esas lecturas son compatibles: *Altazor* es un largo poema metafísico, acorde con la vertiente disfórica de la Vanguardia, a la vez que es un “sport de los vocablos” afín a su vertiente lúdica o eufórica, y recalca a veces en la tradición –el canto amoroso- como intento de reinención de la misma (Mataix, 2017).

Altazor o el viaje en paracaídas representa la fusión de la vanguardia más experimental con otra menos visible, la de índole existencial y filosófica. Esta obra supone un viaje hacia el origen del lenguaje y hacia la invención de un lenguaje poético: la literatura como arte autónomo. Asimismo, puede interpretarse como un viaje agónico del ser humano hacia la nada, o hacia una nueva plenitud-renacimiento (Mataix, 2017).

Altazor es considerado una figura mítica, que adopta actitudes de rebeldía, desafío y tragedia al igual que otros héroes de la mitología universal. Cae a través del espacio cósmico y descontextualizado, pero también cae hacia el interior sin fondo de sí mismo y en el tiempo, en la propia historia. Y hasta su nombre *Altazor* viene dado por la fusión de palabras a modo de jitanjáfora, tan vanguardista: el adjetivo «alto» y el sustantivo «azor», el ave de presa. Así, esta figura busca asemejarse a un pájaro, busca volar más alto que nadie. En ese sentido, puede ser considerado como un Ícaro moderno (pertrechado de un muy contemporáneo paracaídas), adornado además con rasgos de Prometeo, de Adán, de Ulises y, por supuesto, hasta del Superhombre nietzscheano (Mataix, 2017).

2.2.Friedrich Nietzsche y su concepto de Superhombre

Friedrich Wilhelm Nietzsche nació en Röcken, cerca de Lutzen (Reino de Prusia), el 15 de octubre de 1844. A los catorce años ingresó en la escuela de Pforta. Seis años después, en 1864, ingresó como estudiante de Teología y Filología Clásica en la Universidad de Bonn. No obstante, no terminó sus estudios de Teología, sino que siguió con Filología Clásica en la Universidad de Leipzig. De esta etapa juvenil y académica surgieron dos de sus primeras grandes amistades: el filólogo Erwin Rohde y Wilhelm

Richard Wagner (aunque con este último su amistad se rompió por motivos filosóficos y religiosos).

En 1869 comenzó su docencia como profesor de filología griega en la Universidad de Suiza de Basilea. Fue allí, en 1872, donde apareció su primera obra impresa: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música*).

No obstante, Nietzsche tuvo poco éxito como docente. Su mala salud y su carácter no ayudaban a un horario sostenido ni riguroso en la universidad. Por ello, dejó definitivamente este trabajo en 1877, a los treinta y cuatro años. Entre este año y 1883, año en el que publicó *Así habló Zaratustra*, publicó también: *Menschliches, Allzumenschliches* (*Humano, demasiado humano*), en 1877; *Vermischte Meinungen und Sprüche* (*Miscelánea de opiniones y sentencias*), en 1878; *Der Wanderer und sein Schatten* (*El viajero y su sombra*), en 1879; y *Die fröhliche Wissenschaft* (*La Goya Ciencia*), en 1882.

Nietzsche es considerado uno de los filósofos más destacables de la filosofía occidental. Su legado se basa, principalmente, en tres pilares: su idea de lo apolíneo y lo dionisiaco, y los dos grandes «anuncios» de *Así habló Zaratustra*: el anuncio de la muerte de Dios y el anuncio del Superhombre (García-Borrón, 2002: p. XXI).

Los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco responden a una dicotomía filosófica y literaria basada en ciertas características de la mitología de la Antigua Grecia. Lo apolíneo, como explica García-Borrón, con su ideal y su método de la forma y la medida, así como su gusto por la apariencia bella, se expresa en el diálogo lógico y en las artes plásticas; lo dionisiaco, por el contrario, se expresa en la música, el coro y la danza, afirmando la vida desenfadada (2002: p. XVIII).

Estos dos conceptos fueron muy criticados y censurados, pues no respondían a argumentos sólidos y científicos, sino a interpretaciones de la significación por el propio Nietzsche. A pesar de todo, este se convirtió en el filósofo de cabecera para muchos escritores desde el Fin de siglo.

Entre 1883 y 1885, Nietzsche escribió *Así habló Zaratustra*, en original *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Esta obra es considerada una de las más importantes del filósofo y contiene sus principales ideas filosóficas, expresadas poéticamente a lo largo de relatos y discursos en boca del profeta Zaratustra.

El anuncio de la muerte de Dios, para Nietzsche, viene dado por el creciente ateísmo surgido en el siglo XVIII. El filósofo quiere que los hombres conozcan de nuevo

los valores de la tierra, que gocen y eviten la sumisión. Nietzsche, en boca de Zaratustra, quiere que el hombre renuncie a la humildad que le hace ponerse de rodillas ante Dios: que se exija a sí mismo su propia elevación (García-Borrón, 2002: p. XXII). Así, la muerte de Dios no es solo el rechazo a un orden cósmico mayor, sino también a una objetividad y una ley moral universal. Cuando Dios muere, los valores absolutos son rechazados. Todas las preguntas que antes eran respondidas desde Dios, para Nietzsche ya no tienen respuesta.

Este vacío conduce, irremediabilmente, al nihilismo, una corriente de pensamiento de Nietzsche que plantea una negación del sentido y la existencia: si todo se reduce a la nada, nada tiene sentido. Se relaciona, así, con el agotamiento de los valores ficticios anteriores, el cristianismo y la moral de rebaño.

Para superar este nihilismo destructivo (que niega todo principio ético) y dar paso a un nihilismo positivo (con apertura a otras opciones éticas y humanas, no divinas), Nietzsche anuncia el Superhombre (*Übermensch*, en alemán original). Este es, en la filosofía de Nietzsche, una persona que ha alcanzado un estado de madurez espiritual y moral superior al hombre común.

En *Así habló Zaratustra*, este profeta habla de los tres estados que pasa el alma del hombre para convertirse en Superhombre. El primero de ellos es el camello, el animal que sufre y porta las cargas de la humanidad. Este estado obedece ciegamente y es sumiso, está perdido pues no sabe encontrarse en sí mismo, sino que obedece sin rechistar a un orden mayor. El segundo estado es el león, el animal que se enfrenta a su creador y se rebela contra todo lo establecido. Se configura como una figura mayor que el resto, alguien alejado de la moral de rebaño. No obstante, el león se configura de acuerdo al nihilismo negativo. Este solo sabe destruir y enfoca sus energías en el exterior. Niega lo anterior, pero no afirma nada nuevo: solo es capaz de destruir. Por último, el último de los tres estados, el Superhombre: el niño. Este olvida todo lo anterior y simplemente juega, se divierte, ríe y, sobre todo, crea. Este niño es capaz de mirar hacia adelante y vivir libre, sin prejuicios, con una nueva tabla de valores propios. Es espontáneo y dice «sí» a la vida.

3. Desarrollo del trabajo

3.1. El Canto VII

3.1.1. La desarticulación total de la poesía

El Canto VII del poema *Altazor o el viaje en paracaídas* es una seña de identidad. Su forma es tan extraña y alejada de lo común que cualquiera la destacaría al hablar del poema, ya sea con admiración o con burla. Como explica Varela:

Por un lado, la destrucción del sentido parece marcar el poema: conforme avanzan los cantos, se pasa de una cierta continuidad narrativa a descripciones desarticuladas y palabras sueltas, hasta llegar al extravagante Canto VII, donde el lector queda ante grafos *sin significado*; es decir, conjuntos de letras que parecen valer únicamente por el modo en que suenan y que serían resistentes a cualquier intento de interpretación (2019: p. 64).

Este Canto VII representa, así, la casi total destrucción del lenguaje, el final del camino de la deconstrucción y la ruptura de la poesía convencional. El Canto VII se convierte, de este modo, en el límite de la poesía. Más allá de aquí no hay nada.

No obstante, no podemos analizar este Canto VII sin tener en cuenta los seis cantos anteriores, además del prefacio. Descontextualizarlo supondría, ahora sí, la total destrucción semántica, pues no tenemos nada en lo que apoyarnos para interpretarlo. Vicente Huidobro escribe este canto extraño como final de un camino que marca la intención del mismo. El poeta experimenta con las diferentes dimensiones de la lengua y sus intenciones son poner en práctica las búsquedas vanguardistas, negar los valores tradicionales (incluso los literarios), demostrar la ineficacia expresiva del uso literario tradicional (frente a una extrañeza epistemológica y existencial del mundo moderno), configurar el signo de la «metamorfosis existencial» y examinar y experimentar con el repertorio de propuestas de las vanguardias. Esta experimentación vanguardista es también la culminación de estas: constata las limitaciones de estos movimientos de vanguardia y los lleva al extremo.

La vanguardia a la que se adscribe Vicente Huidobro y que culmina con *Altazor* es el creacionismo. Según esta vanguardia, señala Varela, el poeta debe:

1. lograr que el lenguaje poético no sea la mera reproducción de lo que hay en el mundo, y, consecuentemente,
2. lograr que la poesía se constituya como ese auténtico espacio de creación en el que el escritor se erige como un «pequeño Dios» productor de «realidades propias» (p. 124); de un mundo con su fauna y flora particulares (Varela, 2019: p. 66).

Siguiendo los comentarios de esta académica:

En la medida en que el Creacionismo reclama la *reconstrucción* de la comprensión del poeta como creador autónomo respecto de la naturaleza y la de la poesía como arte no-mimético, dicha poética exige, simultáneamente, la *destrucción* de las comprensiones tradicionales de ambas realidades (Varela, 2019: p. 65).

Altazor, como poema, debe *destruirse* para *reconstruirse*. Conforme avanza, Huidobro destruye el uso convencional del lenguaje, con el fin de crear uno nuevo, y con él, una nueva realidad propia.

3.1.2. La caída de Altazor

Esta destrucción del lenguaje no es solo forma, sino también contenido. Se encuentra representada, de manera paralela, como la caída de Altazor. Una caída que puede ser también una vida. La primera palabra del poema, «Nací», ya nos inicia en esta caída. Tal como él mismo dice:

Tomo mi paracaídas, y del borde de mi estrella en marcha, me lanzo a la atmósfera del último suspiro. [...]
La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer. [...]
Hemos saltado del vientre de nuestra madre o del borde de una estrella y vamos cayendo (Huidobro, 1931: pp. 57, 59).

Esta no es la única interpretación de la caída. Como explica de Costa, esta también puede ser considerada una «caída temporal y espacial hacia el olvido», así como una «pérdida personal de la fe, el decantado tópico de la decadencia de Occidente, el legado rimbaldiano [sic] del poeta como visionario...» (1981: p. 26). No obstante, nos centraremos en esta caída como representación metafórica de la vida para ayudarnos a entender nuestra interpretación del Canto VII como renacimiento del Superhombre. En

cualquier caso, otras significaciones pueden complementar la interpretación de este análisis hermenéutico.

En el poema *Altazor*, Huidobro escribe: «Cae en infancia / Cae en vejez» (1931: p. 63, vv. 47-48). Como afirma Concha, «esta aventura por el aire no es otra cosa que imagen de la trayectoria vital de *Altazor*» (1965: p. 122).

De ese modo, *Altazor* es una caída, una deconstrucción del lenguaje, y también es una caída vital, del vientre materno hasta la tumba. Podemos entender esta doble caída como una doble muerte. Como afirma Quiroga, en el poema existe «una tensión que culmina en *Altazor* con una doble muerte que los desenmascara a ambos como emblemas de un mismo deseo» (1992: p. 352). *Altazor* es *Altazor* y al mismo tiempo el poema *Altazor* en sí. El hombre que cae es igual al poema que se destruye. *Altazor* cae porque nosotros lo leemos, porque nosotros somos partícipes de esta caída que lo está destruyendo poco a poco.

No obstante, esto nos plantea una pregunta. ¿Dónde está realmente la caída? ¿La caída es el final del poema, cuando dejamos de leerlo, o es la última palabra que podemos entender en nuestro vocabulario? La obra, intencionadamente abierta, no nos da respuestas. Solo podemos plantear soluciones a preguntas que nunca terminan de alzarse unas por encima de otras.

En esta interpretación, abogamos por que la caída, el momento del impacto y la muerte de *Altazor*, se corresponde con el final del Canto VI, con la palabra «muerte». Esta es la última palabra que podemos comprender. A partir de aquí, en el Canto VII, el poema escapa a nuestro entendimiento. *Altazor* ha muerto, *Altazor* ha muerto también, al menos de acuerdo a nuestra comprensión. No obstante, no termina ahí. El Canto VII supone, desde este foco, un *algo* más allá de la muerte, más allá de la vida y del lenguaje que podemos entender.

3.2. *Altazor* como demiurgo imperfecto: la búsqueda de su ascenso

3.2.1. *Altazor* como destructor y rebelde

Hablo porque soy protesta insulto y mueca de dolor (Huidobro, 1931: p. 78, v. 513).

Altazor es un grito de rebeldía contra todo lo establecido. Altazor, nuestra figura protagonista, se alza en contra de Dios, del cristianismo y de sus valores. Esto se comprueba ya desde el inicio del poema, en el Prefacio: «Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor» (Huidobro, 1931: p. 55).

El poema comienza ya con una ruptura esencial. Altazor *nace* con treinta y tres años, rompiendo así cualquier ley natural. Pero no solo eso, nace el mismo día en que Cristo muere. Su nacimiento es ya un acto en contra del cristianismo.

Altazor bebe directamente del concepto nietzscheano de la muerte de Dios, la cual supone un rechazo no solo de la religión, sino de todo el orden creado en torno a esta: a los valores absolutos y a la moral universal. Tal como comenta Crespo:

Con la sentencia «Dios ha muerto» Nietzsche se refiere a una pérdida de gravísimas consecuencias para la historia de la humanidad. Después de esa muerte, nada puede volver a ser como antes. El mundo se vuelve sombrío, la vida se vuelve extrañamente leve, insoportablemente absurda. Bogamos a la deriva, sin rumbo, sin sentido, sin causa y sin finalidad. «Dios ha muerto» significa que no hay garantías, ni certezas, ni valores absolutos. [...] El yo se vuelve frágil. [...] Eso es el nihilismo. El nihilismo que Nietzsche se propone superar, después de analizarlo (2001: p. 20).

Tras esta muerte, Altazor, que conoce esta verdad, se halla perdido, sin poder anclarse a ninguna verdad que lo sustente:

Estás perdido Altazor

Solo en medio del universo
Solo como una nota que florece en las alturas del vacío
No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza
¿En dónde estás Altazor? (Huidobro, 1931: p. 61, vv. 9-13).

Si estos ideales cristiano-morales, como los llama Crespo, suponen un remedio contra el nihilismo (2001: p. 21), Altazor se halla ahora sin nada ni nadie que lo sustente, tan solo él mismo. Altazor está solo y, de ese sufrimiento, nace su rebeldía, su furia. Esta verdad tan dolorosa le hace despertar:

Abrí los ojos en el siglo
En que moría el cristianismo.
Retorcido en su cruz agonizante
Ya va a dar el último suspiro

¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?

Pondremos un alba o un crepúsculo

¿Y hay que poner algo acaso?

La corona de espinas

Chorreado sus últimas estrellas se marchita

Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema

Que sólo ha enseñado plegarias muertas.

Muere después de dos mil años de existencia

Un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana (Huidobro, 1931: p. 64, vv. 91-103).

No solo afirma que el cristianismo está muerto, sino que ataca su estado anterior: afirma que ha sido inútil y pernicioso. No obstante, si Dios está muerto, ello supone que no hay nada más allá de la muerte. Al menos, lo desconocemos. Si el cristianismo nos daba una garantía, ya sea para bien o para mal, ya sea con el Cielo o el Infierno, ahora no hay nada. No hay nada a lo que agarrarse. Por ello, no duda en atacar a la propia muerte, a la que también repudia:

Yo estoy aquí de pie ante vosotros

En nombre de una idiota ley proclamadora

De la conservación de las especies

Inmunda ley

Villana ley arraiga a los sexos ingenuos (Huidobro, 1931: p. 68, vv. 202-206).

Y la repudia porque ahora está vacía, porque no le satisface. Altazor, que busca la eternidad y el infinito, desprecia el final: desea que esta desaparezca: «Muera la muerte infiltrada de rapsodias langurosas» (Huidobro, 1931: p. 67, v. 186).

Todos estos ataques y rebeliones son en Altazor porque este sufre, porque está desencantado y no desea ser siervo de nadie. El propio creacionismo, y más concretamente su manifiesto *Non Serviam*, es muestra directa de ello:

Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non Serviam*.

Con toda la fuerza de sus pulmones, un eco traductor y optimista repite en las lejanías: «**No te serviré**».

La madre Natura iba ya a fulminar al joven poeta rebelde, [...] El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza.

Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo (Huidobro, 1914).

Recordemos que *Altazor* no es solo *Altazor*, es también *Altazor y el viaje en paracaídas*. Y si el primero se rebela, dentro del propio poema, contra Dios y contra la muerte; el segundo, el poema en sí, se rebela contra la naturaleza, el lenguaje y la poesía. Se rebela contra la poesía convencional y el lenguaje creado por los hombres. De esta rebelión surge la anteriormente comentada desarticulación de la poesía. Y es que esta rebeldía atraviesa todo el discurso, es una constante. Yurkievich la define como una alteridad negativa, un ruido que no se deja articular, una entropía que descompone y recompone (1979: p. 145).

El Prefacio de *Altazor o el viaje en paracaídas* mantiene todavía la estructura del lenguaje. Las oraciones están completas, así como los signos de puntuación, exclamación e interrogación.

No obstante, y pese a que el Canto I y II todavía mantienen un significado comprensible, ya comienzan a alejarse. Los signos de puntuación desaparecen y el verso empieza a ser libre.

Tras estos cantos, la destrucción² comienza de manera progresiva. Como señala Varela, el Canto III se ocupa específicamente de la oración, mientras que el IV lo hace con la frase y la palabra (2019: p. 74).

Varela, en su artículo «El poema *Altazor* como deconstrucción del lenguaje», analiza estas fases de destrucción-creación conseguidas por Huidobro a lo largo de sus cantos. En el Canto IV, por ejemplo, afirma que el ataque es contra los sustantivos, y Huidobro aplica tres estrategias deconstructivas sobre ellos:

Primero, se emplea un proceso análogo al que se utilizó con la frase, pero que, en este caso, busca desarticular y hacer ver las asociaciones de las vocales. [...] En segundo lugar, el mecanismo tergiversador de la asociación se aplica, no ya como una digresión sobre las vocales, sino dentro de la palabra misma. [...] La tercera estrategia de deconstrucción consiste en un juego que va en dirección inversa a la de los anteriores. [...] El objetivo es encontrar palabras escondidas dentro de nombres propios (2019: p. 78).

² Destrucción, pero también creación; dos conceptos que –muy nietzscheanamente– van de la mano. Se destruyen el lenguaje y la poesía tradicional, pero se construye a su vez algo nuevo.

Tras el Canto V, se libera el lenguaje de significado gramatical. No obstante, el Canto VI todavía mantiene palabras con una correferencialidad en el mundo empírico. Todavía las comprendemos y eso hace que, inevitablemente, le intentemos dar cierto significado, cierta continuidad narrativa. Por ejemplo: «Alhaja apoteosis y molusco» (Huidobro, 1931: p. 131, v. 1) recuerda, en cierta medida, a un tintineo, a objetos que suenan como campanas.

El pecho al melodioso
Anudado la joya
Conque temblando angustia
Normal tedio
 Sería pasión
 Muerte el violoncelo
Una bujía el ojo
 Otro otra (Huidobro, 1931: p. 131, vv. 14-21).

Si bien no podemos llegar a captar el mensaje de Huidobro en estos versos, sí nos siguen transmitiendo ciertas ideas que reconocemos en nuestro imaginario. «Pecho», «joya» y «bujía» podemos relacionarlas con el corazón, y este con la «angustia», el «tedio» y la «pasión». Por supuesto, esto es solo una interpretación subjetiva, recogida a través de un imaginario y unas circunstancias concretas e individuales. No obstante, la existencia de esta interpretación ya es prueba suficiente de que el objetivo creacionista de Huidobro todavía no se ha conseguido. Todavía hace falta destruir más.

Como indica Varela: «Por este motivo, la llegada del Canto VII resulta inevitable. En él, la estrategia de deconstrucción se dirige a las palabras mismas y consiste en presentar al lector grafos que aquel que no puede reconocer como vocablos» (2019: p. 81).

El Canto VII supone la destrucción total del lenguaje tradicional y la poesía como la conocemos. No hay referencialidad alguna al mundo externo. Varela define este canto como un golpe final al lenguaje objetivo. Al no haber nada reconocible como palabra «tradicional», el objetivo creacionista se cumple (2019: p. 81).

3.2.2. Altazor como constructor y creacionista

Toda esta destrucción viene acompañada, como ya hemos comentado, de una reconstrucción. Este es su objetivo: la creación. La destrucción es tan solo un trámite para ello. Nietzsche, en su obra *Así habló Zaratustra*, escribe sobre esto:

Y quien quiere ser un creador en el bien y en el mal, ése ha de ser primero un destructor, y quebrantar valores.

Así, para realizar el mayor bien hay que cometer el mayor mal: ésa es la bondad creadora.

Hablemos de esto, sapientísimos, aunque haga daño. Peor es callar: todas las verdades calladas se vuelven venenosas.

¡Y rompamos todo aquello que podamos romper a nuestras verdades! ¡Hay aún muchas cosas por edificar! (1883: p. 88).

Este pensamiento es una constante en Huidobro. Ya en *Vientos contrarios*, Huidobro escribe: «—Te burlas de lo establecido, eres un destructor. / —Es que llevo en mí un arquitecto» (1926). Destrucción y creación vienen de la mano y no puede existir una sin la otra.

Altazor crea, ya en el Prefacio, su propia cosmogonía:

«Hice un gran ruido y este ruido formó el océano y las olas del océano.

»Este ruido irá siempre pegado a las olas del mar y las olas del mar irán siempre pegadas a él, como los sellos en las tarjetas postales.

»Después tejí un largo bramante de rayos luminosos para coser los días uno a uno; los días que tienen un oriente legítimo o reconstituido, pero indiscutible.

»Después tracé la geografía de la tierra y las líneas de la mano.

»Después bebí un poco de cognac (a causa de la hidrografía).

»Después creé la boca y los labios de la boca, para aprisionar las sonrisas equívocas y los dientes de la boca para vigilar las groserías que nos vienen a la boca.

»Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar... a ella, a ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador» (Huidobro, 1931: p. 56).

Siete comillas. Siete cantos. Siete letras en la palabra *Altazor*. Siete, como el número de días en los que Dios creó el mundo. El poema se alza de ese modo como un Creador: «El poeta es un pequeño dios», recordemos. Y es que el poema *Altazor o el viaje*

en *paracaídas*, que también es Altazor y en parte también es Vicente Huidobro, busca la creación de todo un mundo alrededor de él: «Los planetas giran en torno a mi cabeza» (Huidobro, 1931: p. 68, v. 142). Él, ángel rebelde y poema, es el centro de su propio nuevo mundo, que va construyendo poco a poco, al tiempo que destruye el viejo.

De ese modo, el poema *Altazor* debe encontrar algo con lo que empezar su reconstrucción del mundo. Este algo es la metáfora. Como señala Yurkievich:

La metáfora es el lugar donde comienza a operarse todo corte epistémico. Los sistemas simbólicos hacen y deshacen el mundo. Si todo simbolismo apunta en última instancia a redistribuir la realidad, la metáfora es el agente privilegiado de tal recomposición (1979: p. 143).

Huidobro plaga su poema de metáforas, con el fin de reconstruir algo. El referente es uno, pero la imagen es otra. Esta dislocación es el primer paso para su nuevo mundo poético. De este modo, poco a poco y a lo largo de los cantos, sus metáforas comienzan a perder sentido, centrándose más en la imagen que en el referente. Yurkievich enlaza esta metáfora huidobriana con la metáfora radical, aquella que formula estados informados, aquella que excede al sujeto constituido y a las estructuras usuales de la comunicación (1979: pp. 143-144). Lo importante ya no es a qué se refiera la metáfora, sino la metáfora en sí. Ahora esta es agente activo del nuevo mundo, es una nueva realidad en sí misma, sin ser reflejo de nada más.

Otra de las formas de creación de Huidobro en *Altazor o el viaje en paracaídas* es estudiada por Pinto en su artículo: «El bilingüismo como factor creativo». En él, explica que este poema existe en dos lenguas: español y francés. Como señala, Huidobro escribió una considerable parte de su obra en francés: siete poemarios, numerosos ensayos, una obra de teatro y un largo poema en prosa, *Temblor de cielo* (1931). Además, existe un fragmento de *Altazor* en francés por el mismo poeta (1979: p. 120).

En el poema se afirma que «se debe escribir en una lengua que no sea materna» (Huidobro, 1931: p. 57). Pese al pensamiento común de que uno debe escribir poesía en su idioma natal, pues de ese modo lo conoce en sus muchísimas capas y con distintas perspectivas, Huidobro reclama lo contrario. Como ya hemos visto, Huidobro no desea ser siervo ni siquiera de la lengua, y de la que más bebe uno, aun sin quererlo, es de la materna. El poema *Altazor*, hasta el Canto VII, donde el idioma pasa a desaparecer casi por completo, mantiene cierto bilingüismo con el francés. Y con este mismo forma nuevas palabras.

Por ejemplo, Pinto señala los versos «Al horitaña de la montazonte» (Huidobro, 1931: p. 105, v. 162), en español; y «A l'horitagne de la montazon», en francés. El primero proviene de «Al horizonte de la montaña», mientras que el segundo de «A l'horizon de la montagne» (1979: p. 123).

Hallamos también:

Pero el cielo prefiere el rodoñol
 Su niño querido el rorreñol
 Su flor de alegría el romiñol
 Su piel de lágrima el rofañol
 Su garganta nocturna el rosolñol
 El rolañol
 El rosiñol (Huidobro, 1931: p. 106, vv. 193-199).

En estos versos podemos observar cómo Huidobro usa la palabra francesa *rossignol* ('ruiseñor' en español) para insertar toda la escala musical. Desde la voz española *ruiseñor*, como afirma Pinto, no le era posible, pues no podía insertar las notas musicales manteniendo el ritmo (1979: p. 126).

Otro ejemplo de juego con las dos lenguas sería el observado en la palabra «golondrina», en español; e «hirondelle», en francés. Pinto enumera todas las variantes encontradas en el poema, tanto en uno como en otro idioma. Huidobro explora, así, las posibilidades fonológicas y morfológicas de una palabra al ser sometida a un cambio en el afixo, que a su vez es una verdadera palabra (1979: p. 125):

- Golondrina		-	<i>Hirondelle</i>
- Golon	-drina		<i>Hiron</i>
	-fina		<i>-doline</i>
	-trina		<i>-bele</i>
	-cima		<i>-selle</i>
	-china		<i>-frêle</i>
	-clima		<i>-gréle</i>
	-rima		<i>-duelle</i>
	-risa		<i>-gêle</i>
	-niña		<i>-naile</i>
	-gira		<i>-ciel</i>
	-lira		<i>-miel</i>
	-brisa		<i>-réele</i>
	-chilla		<i>-têlle</i>
	-día		<i>-ruelle</i>

Otro ejemplo similar es el observado en el verso 164 del Canto IV: «La violondrina y el goloncelo» (Huidobro, 1931: p. 105, v. 164). Tal como destaca Pinto, proviene de «La golondrina y el violoncelo» (1979: p. 124).

Esta técnica ha sido nombrada por Pinto como *collage lingüístico*. Afirma que lo denomina así debido a que «Huidobro utiliza la yuxtaposición no sólo de imágenes, sino también de fragmentos de palabras para crear otras nuevas» (1979: pp. 120-121). De ese modo, observamos no solo experimentación literaria, sino lo que podría ser experimentación con técnicas de las artes plásticas; algo que, como se sabe, Huidobro llevaba haciendo desde antes y durante la composición de su gran poema *Altazor*: caligramas, collages, poemas visuales, y hasta vestidos-poemas se cuentan entre su variada producción (cfr. Huidobro, 2001).

3.2.3. Camello, león y niño

«En *Vientos contrarios* (1926), Vicente Huidobro confiesa que ha peregrinado al lugar en el que Nietzsche escribió las últimas secciones de *Así habló Zaratustra*» (Quiroga, 1992: p. 342). Así comienza el artículo de José Quiroga: «El entierro de la poesía: Huidobro, Nietzsche y *Altazor*». En él, realiza un recorrido de todas las influencias que recibió Huidobro de Nietzsche: cómo lo conoció, cómo se empapó de su filosofía y cómo la compartió en varios aspectos.

En primer lugar, debemos tener en cuenta el contexto de las vanguardias. Estas, en esencia, suponen una ruptura con lo anterior, una consciente experimentación y reacción a lo normativo en el arte y otros aspectos. Nietzsche, entonces, ya llamó la atención de estas vanguardias por su carácter rebelde y rompedor. Su filosofía atacaba lo tradicional, lo normativo, lo religioso. Y eso gustó a las vanguardias. No solo por sus pensamientos filosóficos, sino también por sus formas.

En segundo lugar, entra el propio pensamiento del autor chileno. Huidobro, en *Vientos contrarios*, escribió: «Testamento. Declaración ante notario. No me arrepiento de nada de lo que he hecho en mi vida. Pienso, como Nietzsche, que los remordimientos de conciencia son una asquerosidad» (1926). También nombra Huidobro a Nietzsche en sus cartas. Por ejemplo, en una carta a Pablo de Rokha, publicada en *La Nación* en 1925, dice:

No sólo el Creacionismo, sino todo el arte es limitación, porque como decía Nietzsche, "el artista es el que danza entre cadenas" y cada frase, cada verso significa una selección, el sacrificio consciente o inconsciente de otros elementos que se nos presentaran al cerebro³.

Esta influencia pudo tener un gran peso debido, además, al lugar de las actividades poéticas de Huidobro. Recordemos que este vivió varios años en Francia. Y tal como nos comenta Quiroga:

La obra de Nietzsche ejerció una gran fascinación en el período de entreguerras, en particular en Alemania y en Francia. Nietzsche se integra al pensamiento de intelectuales que, a partir de la primera guerra, se hallan descontentos con la tradición occidental (1992: p. 349).

Huidobro, en Francia, tuvo contacto con varios poetas y artistas vanguardistas. Estos, al igual que el chileno, también se vieron influenciados por el filósofo. Paul Dermée, por ejemplo, publicó en *Nord-Sud* un poema titulado «Nietzsche», donde ya pueden verse algunos elementos similares a los de *Altazor*: el aeronauta y la caída.

Tanto Quiroga como el crítico chileno Armando Donoso comparten la opinión de que no solo Nietzsche influenció a Huidobro, sino también Walt Whitman, Gabriel Alomar o Ralph Waldo Emerson. No obstante, la figura de Nietzsche parece despuntar entre el resto debido a varios paralelismos en sus obras y sus conceptos simbólicos.

Es por ello que una de las interpretaciones que se le ha dado al poema *Altazor o el viaje en paracaídas* es, justamente, una «copia» del *Zaratustra* de Nietzsche. Ya desde el prólogo de esta primera obra vemos similitudes con el Prefacio de *Altazor*:

Al cumplir los treinta años Zarathustra abandonó su patria y los lagos de su patria, y se retiró a la montaña. [...] Para ella ello debo descender a los abismos, al igual que lo haces tú cuando cae el día. ¡Oh Astro, pletórico de riqueza! [...] Y así comenzó el descenso de Zarathustra (1883: pp. 3-4).

Al igual que *Altazor*, *Zaratustra* también descende en su viaje. Los dos, además, guardan similitudes. Por ejemplo, en las dos obras existe un personaje que se enfrenta a sí mismo, en cierta manera. *Zaratustra* puede considerarse un doble de Nietzsche, un profeta que le sirve al filósofo como portavoz de sus ideas principales. *Altazor* es un

³ Puede leerse la carta completa en *Altazor: Revista Electrónica de Literatura*, en el siguiente enlace: «<http://www.revistaaltazor.cl/carta-a-pablo-de-rokha-por-vicente-huidobro/>»

profeta («Lo veo todo, tengo mi cerebro forjado en lenguas de profeta» (1931: p. 58), considerado también un *alter ego* de Huidobro⁴. Incluso en el poema, el personaje de Altazor se intercambia con Huidobro, y el propio poema *Altazor* es consciente del mismo:

Soy yo Altazor el doble de mí mismo

El que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente (1931: p. 65, vv. 123-124).

Yo tú él nosotros vosotros ellos

Ayer hoy mañana

Pasto en las fauces del insaciable olvido

Pasto para la rumia eterna del caos incansable

Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro? (1931: p. 68, vv. 218-223).

Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura

Aquí yace Vicente antipoeta y mago (1931: p. 108, vv. 281-282).

Es Crespo quien afirma lo que Nietzsche mismo ha subrayado: Zaratustra es un *hombre veraz* y es, además, *un poeta* (2001: p. 16). Zaratustra es poeta, al igual que lo es el personaje de Altazor-Huidobro. Y, si Zaratustra se considera el profeta que expone al Superhombre, podemos considerar *Altazor* como la puesta en práctica de estos pensamientos filosóficos. Si Zaratustra habla del Superhombre, Altazor se convierte en el Superhombre.

Como ya hemos comentado en el apartado *Altazor como rebelde y destructor*, la muerte de Dios lleva al nihilismo, al hombre que está perdido, que es frágil y está indefenso. Nietzsche señala al Superhombre para superar esta falta de camino. Comenta Crespo que el acontecimiento de la muerte de Dios, esa verdad horrible que Zaratustra conoce y que en cuanto hombre veraz se dedica a difundir, es la condición del Superhombre (2001: p. 19). A fin de cuentas, este es quien puede superar la muerte de Dios y encontrar su propio camino, de hacerse valer por encima del resto. Es una salvación para sí mismo y para aquellos que lo sigan.

El Superhombre de Nietzsche es aquel que ha superado los sometimientos de los valores tradicional, su «moral de rebaño». El Superhombre, por su condición, prescinde de Dios.

⁴ Es interesante que tanto *Altazor* como el manifiesto *Yo* comiencen con la palabra «Nací», seguida de una fecha o un momento determinado: «a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo», en el caso de *Altazor*; y «el 10 de enero de 1893», en el caso de *Yo*. Esto refleja el paralelismo del poeta con el personaje a través de su propia bibliografía.

Tras el Prólogo, continúan en *Así habló Zaratustra* los llamados *Discursos de Zaratustra*. El primero de ellos se titula «De las tres transformaciones». Estos son los tres estados del alma, por los cuales se llega a ser Superhombre. El primero de todos es el camello. El segundo el león. El tercero, por último, es el niño: el verdadero demiurgo, el mago-creador, el Superhombre. En este primer capítulo, Zaratustra habla de estas tres transformaciones del espíritu. En nuestra interpretación de integración, *Altazor y el viaje en paracaídas* responde, en cierta medida, a este camino del espíritu. No obstante, el poema no da facilidades y en ocasiones puede ser contradictorio. A pesar de ello, debemos tener en cuenta que *Altazor* es más que «una copia de *Zaratustra*». Si bien bebe de Nietzsche, no se centra exclusivamente en Nietzsche ni tampoco lo pretende. Es solo una cara de un prisma casi infinito.

En cualquier caso, Nietzsche tampoco parece abogar por tres estados estancos y lineales. Ya en el Prólogo de *Así habló Zaratustra*, dice:

El hombre es una cuerda tendida entre la bestia y el Superhombre: una cuerda sobre un abismo.

Un peligroso ir más allá, un peligroso detenerse, un peligroso volver atrás, un vacilar peligroso y un peligroso estar de pie.

Lo más grande del hombre es que es un puente y no una meta. Lo que debemos amar en el hombre es que consiste en un *tránsito* y un *ocaso* (1883: p. 8).

De ese modo, podemos interpretar que los caminos que van desde el hombre, la bestia, hasta el Superhombre, son peligrosos y están repletos de devenires, retiradas y apresuradas. No es un camino sencillo y no parece ser una simple línea recta. Por ello, sería justificable este constante tránsito entre estados en el poema, este foco hacia el camello, el león y el niño que apunta a cada uno en ciertas ocasiones y en otras no.

Volviendo a los estados del espíritu, vemos primero al camello. Este se distingue por su obediencia ciega. Es aquel que se arrodilla y lleva la carga, soporta obligaciones, obedece y cree: «Muchas cargas soporta el espíritu cuando está poseído de reverencia, el espíritu vigoroso y sufrido. Su fortaleza pide que se le cargue con los pesos más formidables» (Nietzsche, 1883: p. 17).

En el Prefacio de *Altazor* podemos observar indicios de este camello. Por ejemplo, Altazor tiene un encuentro con la Virgen y se arrodilla ante ella: «Encuentro a la Virgen sentada en una rosa [...]. Me puse de rodillas en el espacio circular y la Virgen se elevó y vino a sentarse en mi paracaídas» (1931: p. 57-58).

Tampoco hay en el Prefacio señales de una clara rebeldía de Altazor, a diferencia del Canto I. Esta ausencia de actitudes transgresoras ya es un indicio del camello: aquel que no se subleva, soporta y obedece.

En el Canto I, no obstante, vemos que Altazor sufre las cargas, pero tiene arrebatos de rebeldía. Es un camello y también es un león, pues comienza a cuestionarse a sí mismo, a lo que le rodea. Intenta descubrir su lugar en el mundo y todavía no tiene claros los valores del mismo. Porta en sus hombros el dolor de la ausencia de Dios, el conocimiento que todo ello conlleva, y se halla solo:

Estoy solo
La distancia que va de cuerpo a cuerpo
Es tan grande como la que hay de alma a alma
Solo
Solo
Solo
Estoy solo parado en la punta del año que agoniza
El universo se rompe en olas a mis pies (1931: p. 66, vv. 134-141).

Nietzsche habla de las cargas que lleva consigo este animal del desierto. Estas son la servidumbre, la soledad, las malas amistades o el amor al desprecio, entre otras.

Altazor, en el Canto I, se halla *perdido, solo en medio del universo*. Por ello, lleva el peso de su muerte y su propia finitud. Sin Dios, su muerte está vacía. Altazor es irrelevante para el mundo: uno más, como un rebaño. Las cargas no son, además, solo simbólicas, sino que aparecen explícitas en el poema:

Sufro me revuelvo en la angustia
Sufro desde que era nebulosa
Y traigo desde entonces este dolor primordial en las células
Este peso en las alas
Esta piedra en el canto (Huidobro, 1931: p. 72, vv. 320-324).

Del mismo modo, Altazor es un siervo de su propio destino: la muerte, de la que no puede escapar. Lleva, de ese modo, la carga de su propio destino inevitable:

Soy yo Altazor
Altazor
Encerrado en la jaula de su destino
En vano me aferro a los barrotes de la evasión posible
Una flor cierra el camino

Y se levantan como la estatua de las llamas.
La evasión imposible
Más débil marchó con mis ansias
Que un ejército sin luz en medio de emboscadas (1931: p. 64, vv. 82-90).

Esta muerte, además, viene ya anunciada en el propio título del poema. «Paracaídas» es una palabra formada por «para» y «caída». Podemos deducir, entonces, que tiene dos significados: «para», del verbo *parar*; o «para», preposición, entendida como finalidad.

Por una parte, el paracaídas se refiere al instrumento que te salva de la caída, ralentizándola. Por otra, puede ser el instrumento pensado «para la caída / para hacerte caer». A pesar de su paracaídas, Altazor teme la caída pues esta es inevitable. El paracaídas, entendido como instrumento salvador, no es útil. La muerte es inexorable y nadie escapa de ella: «Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto» (Huidobro, 1931: p. 56).

El Canto I, donde prima el camello, es un canto pesimista, un canto que nos evoca el sufrimiento de Altazor sobre el mundo que lo rodea, sobre su vida, su muerte y sus cargas. Si bien hay rebeldía, esta parece eclipsada ante la tristeza del hombre-pájaro.

La nebulosa de la angustia pasa como un río
Y me arrastra según la ley de las atracciones (Huidobro, 1931: p. 61, vv. 14-15).

Altazor morirá. Se secará tu voz y serás invisible

La Tierra seguirá girando sobre su órbita precisa (ibídem: p. 62, vv. 19-20).

Todo se acabó
El mar antropófago golpea la puerta de las rocas despiadadas
Los perros ladran a las horas que se mueren
Y el cielo escucha el paso de las estrellas que se alejan» (ibídem: p. 63, vv. 57-60).

Esta imagen de Altazor como un camello que camina, doliente, por el desierto, parece acrecentarse si observamos las múltiples referencias a este animal y a este lugar a lo largo del Canto I. Si bien ya en el Prefacio encontramos una imagen similar: «El primer día encontré un pájaro desconocido que me dijo: "Si yo fuese dromedario no tendría sed. ¿Qué hora es?"» (Huidobro, 1931: p. 55), la verdadera imagen del camello, del animal errante, del animal del desierto, del camino perdido, aparece en el Canto I.

La caída ya no parece una caída vertical, sino un camino confuso e incierto. Altazor avanza, pero no sabe de dónde viene ni hacia dónde va: «Estás perdido Altazor /

[...] ¿En dónde estás Altazor?» (Huidobro, 1931: p. 61, vv. 9 y 13) o «Átomo desterrado de sí mismo con puertas y ventanas de luto / ¿De dónde vienes a dónde vas?» (Huidobro, 1931: p. 77, vv. 506-507).

Hallamos, además, referencias al propio animal: «Avanza el desierto con sus olas sin vida / Pasan las montañas pasan los camellos» (Huidobro, 1931: p. 76, vv. 459-460), así como también al desierto en el Canto II:

Qué me importa el nombre de la nada
El nombre del desierto infinito
O de la voluntad o del azar que representan
Y si en ese desierto cada estrella es un deseo de oasis
O banderas de presagio y de muerte» (Huidobro, 1931: p. 87, vv. 73-77).

Además, también reconocemos, en cierta medida, las cargas del camello:

Me duelen los pies como ríos de piedra
¿Qué has hecho de mis pies?
¿Qué has hecho de esta bestia universal
De este animal errante?
[...]
Sucio de tierra y llanto
de tierra y sangre
Azotado de espinas y los ojos en cruz.
La conciencia es amargura
La inteligencia es decepción
Solo en las afueras de la vida
Se puede plantar una pequeña ilusión (Huidobro, 1931: p. 69, vv. 243-255).

Estos versos, del mismo modo, parecen indicarnos que la solución se halla más allá de la vida (o más allá de la muerte). Si el renacimiento del Superhombre se realiza tras la muerte de Altazor, tras el impacto de su caída, podemos relacionar esta pequeña ilusión plantada (una creación) con el Canto VII, en un lugar más allá del desierto, en tierra fértil.

Pasamos ahora al león, el segundo de los caminos por el que el hombre se torna Superhombre. Este viene tras el camello: tras las cargas, el sufrimiento y la obediencia. El espíritu, cansado del dolor, decide rebelarse contra todo lo anterior y cuestionar lo aprendido. El león, de naturaleza fiera, no se inclina ante nadie ni tampoco porta cargas encima. No obstante, esta agresividad y rebeldía —este nihilismo que rechaza los valores

tradicionales– consume al animal, que no llega a ser creador. Su voluntad se caracteriza por el enfrentamiento con lo anterior, no con la creación de lo nuevo y propio.

Comentábamos que el Canto I pertenece al camello, pero también podemos observar al león en el mismo. Si bien Altazor se halla perdido y cargado, tiene la voluntad de la rebelión y se busca a sí mismo. A lo largo de los cantos esta actitud va en aumento, llegando a prescindir del sufrimiento y centrándose más en el «yo», en sí mismo y en lo que es capaz de hacer.

Así, hallamos las primeras muestras de rebeldía en forma de contestación a sí mismo. Como si le costara verbalizarlo, Altazor niega el sufrimiento y se convence de lo contrario, en una especie de monólogo interior:

Sigamos cultivando en el cerebro las tierras del error
Sigamos cultivando las tierras veraces en el pecho
Sigamos
Siempre igual como ayer mañana y luego y después
No
No puede ser. Cambiemos nuestra suerte
[...]
No
No puede ser
Consumamos el placer
Agotemos la vida en la vida
[...]
Seguir
No. Basta ya (Huidobro, 1931: p. 66-67, 69, vv. 157-163, 182-185, 229-230).

Poco a poco el Canto I transforma las preguntas en protestas. Si el inicio del canto se caracterizaba por las cuestiones que se le plantean a Altazor, al camino y al desconocimiento de la meta, ahora avanza hacia un «yo». Las cuestiones que aparecen, indirectamente y en boca de Altazor, buscan el porqué de su actitud: «Sólo quiero saber por qué / Por qué / Por qué» (Huidobro, 1931: p. 74, vv. 399-401).

A partir del verso 338 aparece la palabra «soy». Desde ese punto, la afirmación de sí mismo se vuelve constante y Altazor-Huidobro se nombra a sí mismo y se define. Así, el camello avanza hacia el león: el animal que sufre por el animal que niega y muerde, el que se alza sobre el resto.

Soy una orquesta trágica
Un concepto trágico

Soy trágico como los versos que punzan en las sienes y no pueden salir
[...]
Soy la voz del hombre que resuena en los cielos
Que reniega y maldice
Y pide cuentas de por qué y para qué

Soy todo el hombre
[...]
Soy bárbaro tal vez
[...]
Soy el angel salvaje que cayó una mañana
En vuestras plantaciones de preceptos.

Poeta

Anti poeta

Culto

Anti culto

Animal metafísico cargado de congojas

Animal espontáneo directo sangrando sus problemas

Solitario como una paradoja
Paradoja fatal
Flor de contradicciones bailando un fox-trot
Sobre el sepulcro de Dios
Sobre el bien y el mal
Soy un pecho que grita y un cerebro que sangra
Soy un temblor de tierra (Huidobro, 1931: p. 72, 73, vv. 338-340, 354-357, 364, 367-381).

Ya en estos últimos versos podemos observar el camino hacia el Superhombre, hacia aquel que está por encima de la moral de rebaño de la que hablaba Nietzsche, sabedor de la muerte de Dios y todo lo que ello implica. Y es que Altazor conoce la verdad y la proclama: «Señor Dios si tú existes es a mí a quien lo debes» (Huidobro, 1931: p. 75, v. 429). Altazor sabe que Dios ha muerto porque ya no hace falta, y podemos matarlo porque nosotros, los humanos, lo hemos creado. Tan sencillo como negarlo, poner el foco en los hombres y dejar que Dios se aboque irremediabilmente al olvido:

Será por mi boca que hablarán a los hombres
Que Dios sea Dios
O Satán sea Dios
O ambos sean miedo, nocturna ignorancia
Lo mismo da (Huidobro, 1931: p. 74-75, vv. 414-418).

El Canto III es ya más león que camello. Sus primeros versos nos evocan a la ruptura y parecen ordenar a alguien que luche, destruya y, en definitiva, rompa. De ese

modo, el vocabulario usado representa esta ansia de destrucción, así como las metáforas ayudan a evocar la ruptura con lo que es, de algún modo, normativo. Además, se usan varios imperativos que refuerzan esta idea de poder.

Romper las ligaduras de las venas
Los lazos de la respiración y las cadenas
[...]
Cadenas de miradas nos atan a la tierra
Romped romped tantas cadenas
[...]
Cortad todas las amarras
De río mar o de montaña
[...]
Matemos al poeta que nos tiene saturados (Huidobro, 1931: p. 93-95, vv. 1-2, 13-14, 19-20, 50).

Recordemos que el león debe luchar contra el dragón. Nietzsche escribió:

Aquí busca a su último señor: quiere ser amigo de su señor y su Dios, a fin de luchar victorioso contra el dragón.

¿Cuál es ese gran dragón a quien el espíritu no quiere seguir llamando señor o Dios? Ese gran dragón no es otro que el «tú debes». Frente al mismo, el espíritu del león dice: yo quiero (1883: p. 17-18).

El dragón es «tú debes», mientras que el león es «yo quiero». Este Canto III puede representar esta lucha: lucha contra el dragón y rompe sus cadenas, ganándose su propia libertad y abandonando a la bestia que lo somete, que lo hace ser camello.

Esta ruptura lo aleja del rebaño. Esto, por supuesto, le hace estar solo. No obstante, es una soledad distinta a la del camello. Si el animal del desierto estaba solo y perdido, el león está solo, pero no perdido, no está confuso ni sufre por ello. Se está encontrando a sí mismo y tan solo echa en falta a los que ha dejado atrás. Remarca su individualismo: «Yo estoy aquí / ¿En dónde están los otros?» (Huidobro, 1931: p. 101, vv. 82-83).

Debemos tener en cuenta también que el león es considerado el gran negador. Como explica Roaro en su artículo *Nietzsche y la transformación del espíritu del hombre*: «Para poder crear libremente sus propios valores, el espíritu [el león] tiene que decir *no* al imperativo categórico de la razón de la misma manera en que dijo *no* a los mandamientos divinos» (2015: p. 61). Con este enfoque en el «no», llega el Canto IV. Este se caracteriza por un verso recurrente: «No hay tiempo que perder». La acción del

león comienza a ser cada vez más rápida, cada vez más agitada. Si el camino del camello era casi eterno por su sufrimiento, esta rebelión es rápida y necesaria: se requiere ya. El león es inconformista y por ello desea un cambio pronto. El canto, entonces, se vertebra sobre este verso repetido. Aparece en los versos 1, 22, 26, 69, 89, 115, 133, 136, 158, 200, 225, 262 y 310. Además, la palabra «no» aparece, además de en estos versos, también en los versos 53, 104, 119, 146, 152, 153, 213, 219, 221 y 306. Hallamos, relacionadas con esta negación, las partículas «ni» y «tampoco», que también aparecen en los versos 108, 120, 134, 214, 222, 223 y 297. De ese modo, el Canto IV se nos configura como el canto de la negación.

El león, al negar, se despide por completo de Dios y del rebaño que lo sigue. Esto lo podemos hallar en el poema *Altazor* en este mismo canto:

Y pasa el rebaño que devasta mis nervios
Entonces yo sólo digo
Que no compro estrellas en la nochería
Y tampoco olas nuevas en la marería
[...]

Adiós hay que decir adiós

Adiós hay que decir a Dios (Huidobro, 1931: p. 106-107, vv. 211-214, 239-240).

A partir del Canto V el león comienza a querer ser niño. Lo ha negado todo y ha roto cualquier vínculo con el pasado y lo tradicional. No obstante, rotos los lazos, se da cuenta de que no tiene nada. Es entonces cuando el león apunta hacia la creación de nuevos valores. El canto, de ese modo, comienza así:

Aquí comienza el campo inexplorado
Redondo a causa de los ojos que lo miran
Y profundo a causa de mi propio corazón
[...]

Hay un espacio despoblado

Que es preciso poblar (Huidobro, 1931: p. 111, vv. 1-3, 10-11).

Este canto se nos muestra repleto de juegos de palabras, metáforas radicales y neologismos propios del poeta. Se trata de un canto destructor-creador, y su fuerza recae más en la forma que en el contenido. Nos es cada vez más difícil hallar versos cuyo contenido nos muestre los tres caminos del espíritu hacia el Superhombre. No obstante, *Altazor* es más que un personaje: es un poema. Los primeros cantos, de ese modo, se subordinaban al lenguaje natural y la poesía tradicional. Eran camello en cuanto a que

servían a la naturaleza y la imitaban. A lo largo de los cantos, el poema deja de servir y empieza a querer ser. Debemos, de ese modo, tomar en consideración este canto como una llamada a la creación insubordinada. El poema en sí empieza a ser león.

A pesar de ello, todavía hay algo de significado: el Canto V es anterior al VI y al VII, los cuales sí nos son más difíciles de interpretar tomando como punto de referencia su contenido léxico (en el Canto VII, de hecho, es imposible). Hallamos, entonces, referencias al animal que desea por encima del resto, que se niega a la sumisión. El león, desde varias culturas antiguas y hasta nuestros días, se nos ha mostrado como «el rey de los animales». *Altazor o el viaje en paracaídas* nos muestra, en este canto, cómo se alza un rey: «Entonces aparecerá un volcán en medio de las olas / Y dirá yo soy el rey» (Huidobro, 1931: p. 127, vv. 574-575). Este verso («yo soy el rey») se repite hasta cuatro veces más, en los versos 580, 589, 611 y 615.

Llega, entonces, la tercera y última transformación: el niño, el Superhombre. Esta deja de negar y empieza a afirmar. Se trata de un estado del espíritu en el que se crean nuevos valores y se juega con ellos, alejado de los valores que el camello ha aceptado y el león ha rechazado. El niño no conoce estos valores y solo tiene voluntad de crear.

A lo largo de *Altazor o el viaje en paracaídas* hemos encontrado señales de esta esperada transformación del espíritu. Y, poco a poco, ha ido materializándose, sobre todo a partir del Canto V y culminando en el Canto VII. Poco a poco, *Altazor* y *Altazor* han perdido su vínculo con la naturaleza que conocemos, han olvidado.

Es al final del Canto VI donde el león comienza a olvidar de manera más explícita. Poco a poco, el león se desconoce a sí mismo, dando paso al niño en el Canto VII. Las palabras, si bien no nos comunican un mensaje claro, nos evocan cierto olvido gradual:

Dirá espectro
 Cristal seda
 Olvidando la serpiente
 Olvidando sus dos piernas
 Sus dos ojos
 Sus dos manos
 Sus orejas
 [...]
 Enterradas
 Las campanas
 Enterrados los olvidos
 [...]
 Cristal sueño
 Cristal viaje

Flor y noche
Con su estatua

Cristal **muerte** (Huidobro, 1931: p. 135, vv. 146-152, 158-160, 171-175).

Como escribe el propio Nietzsche:

¿Para qué, pues, habría de convertirse en niño el león carnicero?

Sí, hermanos míos, para el juego divino del crear se necesita un santo decir «sí»: el espíritu lucha ahora por *su* voluntad propia, el que se retiró del mundo conquista ahora *su* mundo (1883: p. 18).

El niño es, entonces, el verdadero demiurgo, el verdadero mago-creador. Él, que está más allá de nuestro mundo, que incluso «ha muerto» y está más allá del tiempo y del espacio, tiene las herramientas y la voluntad de crear. Juega con el propio lenguaje, juega consigo mismo y crea, sin tener en cuenta nada más, nada anterior. Así, *Altazor* se convierte en niño y Superhombre. Del mismo modo, *Altazor* se convierte en Superpoema, pues son dos caras de una misma moneda.

3.3. La transformación de Altazor en Superhombre a partir del Canto VII

3.3.1. La ambigüedad de la victoria y el fracaso

Son varios los autores que han teorizado sobre este Canto VII. Ninguno de ellos ha podido resolver su enigma, pues este es irresoluble. Tan solo podemos interpretarlo desde la ambigüedad. Dada esta intencionada oscuridad semántica del límite de la poesía, como nos comenta Cussen, existe una enorme cantidad de lecturas y debates en torno a esta última sección tan sugestiva (2014: p. 82). Pese a los estudios y las admiraciones de críticos como Federico Schopf o José Quiroga, *Altazor*, y más concretamente este Canto VII, despierta también ciertos desagrados (que no vienen marcados, necesariamente, por un desagrado del poema en su totalidad o su autor).

Enrique Lihn, en su ensayo *El Lugar de Huidobro*, dice: «este poema babélico... es hoy en día una ruina inservible, en parte una cantera o bien un ejemplo de lo que no debe hacerse por ningún modo de manera análoga» (1970). Óscar Hahn continúa este pensamiento: «agoniza en este canto, y pronuncia sonidos dispersos que tratan de aferrarse, de aferrarlo, a algún orden real, a algún punto de apoyo en el mundo objetivo, mediante pequeñísimas notas, que remiten en su mayoría a referentes acústicos... pero fracasa» (1998: p. 50-51). Guillermo Sucre afirma que «*Altazor* no es un poema fracasado, sino, lo que es muy distinto, el poema del fracaso» (1985: p. 107).

Lillig considera que el poema no permite que se cumpla el carácter social del creacionismo, que es un fracaso del mismo: «Lo que no hace es llegar a la meta del creacionismo de crear un nuevo mundo artístico. Una prueba de que no logra crear tal mundo nuevo es que el lector no reconoce su creación. [...] La evidencia textual apoya la idea de que el Canto VII es incoherente» (1992: p. 37).

Otros autores parecen haber interpretado este canto como una derrota de la inteligencia: «El poeta perpetúa una caída de sí en sí mismo [...] hasta culminar en el fracaso y la derrota de la inteligencia» (Schweitzer, 1974: p. 413); o: «En el canto final, la infiltración total de la angustia afirma la victoria del mal, del tiempo que devora la inteligencia del creador-protagonista. [...] anuncia la abolición de la lógica y delata la pérdida total del alcance comunicativo» (Schweitzer, 1974: p. 420).

Montes, no obstante, parece abogar por una victoria: «El final es un logro completo. Se ha llegado a la cima de la libertad. [...] El Canto VII represente la cúspide en este esfuerzo» (1981: p. 43).

Quiroga, por su parte, aboga por una ambigüedad consciente: «*Altazor* viene a ser la culminación de las vanguardias, una culminación ambivalente, ya que sus cantos finales, según ha dicho Octavio Paz [en su obra *Decir sin decir*, de 1985, p. 12-13], representan al mismo tiempo una derrota y una victoria» (1992: p. 346), mientras que para Varela, el Canto VII «no solo tiene significado, sino que lo tiene en un sentido plural: como *significado general*, como *significado mágica* y como *significado ilocucionario*» (2019: p. 81).

Todas interpretaciones presentan preguntas que debemos respondernos para poder descifrar, al menos desde un prisma concreto, el enigma del Canto VII. Si tomamos como punto de apoyo la caída de Altazor como caída vital, ¿Altazor está muerto o está vivo? ¿Ha muerto y ha renacido? ¿Ha trascendido más allá de su obra o ha obtenido el ansiado infinito, ha alcanzado la eternidad? ¿Ha ganado el tiempo o ha ganado al tiempo? ¿El creacionismo ha fracasado? ¿Tienen algún significado oculto estas palabras y sonidos?

Si uno desea interpretar *Altazor* o *el viaje en paracaídas* debe, a la fuerza, proponer respuestas a algunas de estas preguntas.

3.3.2. La incompreensión como superación

En nuestra interpretación, Altazor, como personaje, ha caído a lo largo de toda su vida y ha recorrido dos de los tres estados del espíritu: el camello y el león. Como ya comentamos anteriormente, Altazor nace con la primera palabra del Prefacio: «Nací» y muere con la última palabra con significado léxico, la cual aparece al final del Canto VI: «muerte».

Esta última palabra representaría el golpe de Altazor contra la tierra, contra la muerte: el final de su descenso. No obstante, el poema no termina ahí, sino que continúa en un canto más. Este se caracteriza por una total desarticulación de palabras, sin significado léxico. Solo hallamos fonemas, signos que reconocemos como sonidos, tal vez similares a los de la ecolalia o el balbuceo lingüístico infantil.

Juan Carlos García-Borrón, en las notas de nuestra edición de la obra *Así habló Zaratustra*, afirma que el hombre, que aún no es el superhombre, debe «hundirse en su ocaso» (*unter-gehen*) para «pasar a otra cosa» (*über-gehen*), es decir, para salir de nuevo renovado, en el proceso de muerte-resurrección, pero ya no igual a sí mismo (2002: p. 8).

Nietzsche dice así: «Allí también recogí del camino la palabra "superhombre", y que el hombre es algo que debe ser superado, que el hombre es un puente y no una meta» (1883: p. 150).

De ese modo, entendemos que el león debe «morir» para poder renacer como niño. Morir entendiéndolo como superar lo pasado, dejar atrás todo lo anterior, absolutamente todo. Incluso la vida. Por ello, Altazor muere, pero renace como un niño. Altazor sigue girando y vuelve al origen: al nacimiento. Podemos, incluso, rizar el rizo y destacar el paralelismo entre la palabra «Nací» y las primeras letras del Canto VII: «Ai». O, como dice Quiroga, también podrían significar las vocales que forman el sonido de dos palabras que denotan posición en el idioma: «ahí» o «allá». Propone, entonces, el Canto VII como una especie de Aleph donde están todos los tiempos y todos los lugares, donde se contiene el poema completo (1992: p. 359).

Siguiendo esta interpretación del Canto VII como un lugar donde concluyen todos los tiempos, debemos también mencionar el eterno retorno, concepto de la filosofía de Nietzsche del que bebe Huidobro y que se relaciona con el renacimiento. Se trata de una concepción filosófica del tiempo, bajo la cual el mundo era vuelto a su origen por medio de la conflagración. Una vez quemado, se reconstruía para que los mismos actos ocurrieran una vez más en él.

Este concepto lo explica el filósofo como: «Todo cuanto se extiende en línea recta miente. [...] Toda verdad es curva y el tiempo es un círculo. [...] ¿No tendremos que retornar eternamente?» (Nietzsche, 1883: pp. 119-120). Esta concepción de lo externo al tiempo también lo hallamos en Huidobro: «Jugamos fuera del tiempo / Y juega con nosotros el molino de viento» (Huidobro, 1931: p. 118, vv. 229-230).

El molino se relaciona con el retorno, con la ida y la vuelta eterna. En el Canto V, Huidobro le otorga una importancia desmedida, llegando a dedicarle más de seis páginas. Incluso antes de nombrar estos molinos, hallamos versos donde Huidobro forma idas y venidas con el lenguaje, repitiendo palabras y cambiándolas de posición. El poeta forma así una figura abstracta de algo que se repite de manera circular:

La herida de luna de la pobre loca
La pobre loca de la luna herida
Tenía luz en la celeste boca
Boca celeste que luz tenía
El mar de flor para esperanza ciega
Ciega esperanza para flor de martes
Cantar para el ruiseñor que al cielo pega

Pega el cielo al ruiseñor para cantar (Huidobro, 1931: p. 118, vv. 231-238).

Schopf relaciona esta idea del «eterno retorno» con el propio poema de Huidobro. Para él, este poema es una expresión de este concepto, una especie de deshilvanado poema circular (2000). Nietzsche también habla del niño así: «Es el niño inocencia y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que rueda de sí» (1883: p. 19).

Pero no solo Nietzsche hace hincapié en esta idea del ocaso, de la muerte como superación, de aquello que existe más allá del tiempo. Huidobro, a lo largo de su poema, nos da pistas de lo que quiere conseguir y de cómo lo va a conseguir. El propio poema nos habla de las palabras y la desconfianza que provocan, así como las lenguas:

Altazor desconfía de las palabras
Desconfía del ardid ceremonioso
Y de la poesía
Trampas (Huidobro, 1931: p. 80, vv. 592-595).

Para poder superarlas, *Altazor* debe prescindir de ellas. Para ello, propone un nuevo lenguaje. Este se basa en aquello para lo que se creó la lengua. Recordemos que, en la creación de su cosmogonía, la séptima en ser creada fue la lengua: «Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar... a ella, ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador» (Huidobro, 1931: p. 56). La lengua que se habla no es lo que fue en un principio, por ello «se debe escribir en una lengua que no sea materna», es decir, debemos escribir en una lengua que no sea de los hombres, una lengua que no se haya creado todavía y que no sirva a nada ni nadie. Altazor desea concebir, entonces, un nuevo lenguaje. Este ya se nos menciona en el Canto I: «Mas no temas de mí que mi lenguaje es otro / [...] Quiero darte una música de espíritu / Música mía de esta cítara plantada en mi cuerpo» (1931: p. 80-81, vv. 600, 605-606). En el Canto III se dice que:

Todas las lenguas están muertas
Muertas en manos del vecino trágico
Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras risas
Con vagones de carcajadas
Con cortacircuitos en las frases
Y cataclismo en la gramática (Huidobro, 1931: p. 97, vv. 121-127).

Altazor parece profetizar el Canto VII. Su lengua se compone de sonidos, risas, carcajadas y «cataclismo en la gramática». Su lengua está desarticulada, es irreverente y casi cómica: su lengua nueva es un juego. Así parece indicárnoslo unos versos más adelante:

Mientras vivamos juguemos
El simple sport de los vocablos
De la pura palabra y nada más
Sin imagen limpia de joyas
(Las palabras tienen demasiada carga)
Un ritual de vocablos sin sombra
Juego de ángel allá en el infinito (Huidobro, 1931: p. 97, vv. 142-149).

De estos versos destacamos su «las palabras tienen demasiada carga». Si Altazor/Altazor quiere ser creador y dejar de servir a la naturaleza y a los hombres, debe superar cualquier carga, esencialmente la de las palabras. Su lenguaje, así, se encuentra «más allá del infinito». Nos evoca, en cierta manera, a un lenguaje más allá de la vida y de la muerte. Este lenguaje, hallado en un lugar incomprensible para nosotros (más allá de la muerte), debe ser, por su propia naturaleza, incomprensible.

En el Canto IV, además, se nos muestra lo esencial de este pensamiento: «Más allá del último horizonte / Se verá lo que hay que ver» (Huidobro, 1931: p. 100, vv. 29-30). Estos versos se repiten, además, en los versos 313 y 314. Si consideramos la muerte del hombre, de Altazor, como su último horizonte, más allá de ella «veremos lo que hay que ver». Parece referirse a que lo esencial se halla en el Canto VII, más allá de la palabra «muerte» del Canto VI. Es en este Canto IV donde, para terminar, se nos adelanta este lenguaje primigenio: «Uiu uiui / Tralalí tralalá / Aia ai ai aaia i i» (Huidobro, 1931: p. 110, vv. 337-339).

Retomando el Canto VII y su lenguaje extraño, su «argamasa embrionaria fónica», como la nombra López-Adorno (1991: p. 80), y teniendo en consideración estos conceptos, podemos pensar en este canto como una vuelta al lenguaje infantil. López-Adorno dice así:

La estructura de la ruptura en el poema revela, a la par, ideológica y simbólicamente, el intento del protagonista poemático de regresar a un *tiempo* y a un *lenguaje del principio* anteriores al momento de ruptura, un «momento» anterior a todos que trascienda no sólo las unidades convencionales de tiempo, espacio y

lugar sino también las convenciones poéticas, lingüísticas y religiosas (1991: p. 77).

Altazor, así, vuelve a su origen y renace como un niño. Pero no solo Altazor, sino también *Altazor*. Recordemos que la lengua fue creada sin cargas, con un «rol acuático y puramente acariciador». Este lenguaje extraño y difuso respondería a estas dos premisas. Por una parte, el lenguaje es infantil, incomprensible: el niño todavía no ha aprendido a hablar como los humanos. Por otra, el poema nos evoca sonidos, risas, carcajadas y fluidez: no sirve al lenguaje de los hombres ni a la poesía convencional. «La poesía, desde esta perspectiva, busca su *comienzo*, lo que fue en un principio cuando aún no existía el afán por someterla a una limitada realidad objetiva» (López-Adorno, 1991: p. 79). Como afirma Yurkievich: «*Altazor* retorna al dadá primigenio, al caldo biogenerador, a la prelengua, a la fluidez amniótica, a la flotación melódica, a la melcolcha, a la melaza vocal» (1979: p. 146).

Altazor, que es ahora un niño, ha olvidado cualquier carga pasada y simplemente juega, crea y se divierte. Se cumple, así, el objetivo último del creacionismo: la pura creación, la evasión total de la naturaleza que nos rodea. «El niño es juego, inocencia y olvido, y por eso, todo lo que ahora pueda crear saldrá de él mismo» (Roaro, 2015: p. 62). Este Superhombre solo busca divertirse creando, sin tener en cuenta nada más que él mismo, pues no ha crecido todavía y no se ha corrompido por el mundo de los hombres. Juego y se divierte para sí mismo. Además, es importante destacar que no tiene miedo. En el manifiesto-ensayo de Vicente Huidobro, *Total*, dice así: «Pero necesitamos un hombre sin miedo» (1931).

La diversión es, además, muy importante para Nietzsche. Crespo nos recuerda que en su primera obra Nietzsche había reivindicado el poder de lo sublime y de lo cómico como arma eficaz para combatir el peligro del nihilismo. El Canto VII responde, así, a este peligro: es sublime, pero también es cómico. «La eternidad, así, pasa a ser un campo inexplorado que tendrá necesariamente carácter lúdico. [...] Es la expresión suelta, libre, gozosa, la palabra por la pura palabra», dice Montes (1981: p. 43). Esto no solo es propio del Canto VII. A lo largo del poema, conforme más iba avanzando, más juegos de palabras y neologismos hallábamos. Estos, para Cintas-García, responden a una finalidad humorística (1989).

Este juego nos es ajeno, pues se trata de un mundo propio. Ya el poema nos da muestras de este mundo subjetivo: «El sol nace en mi ojo derecho y se pone en mi ojo

izquierdo» (Huidobro, 1931: p. 74, v. 391) o «Aquí comienza el campo inexplorado / Redondo a causa de los ojos que lo miran» (Huidobro, 1931: p. 111, vv. 1-2). Si el mundo se crea a través de los ojos de uno mismo, este mundo del poeta pertenece al poeta. Por ende, se escapa al entendimiento del lector. Comprenderlo sería afirmar que este mundo, o al menos una parte del mismo, no pertenece solo al poeta, que sigue siendo nuestro, por lo que seguiría imitando la naturaleza que comprendemos. Por ello, esta nueva creación debe sernos inefable. Recordemos las palabras de Huidobro en su manifiesto *El Creacionismo*: «Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta» (Huidobro, 1925a). Así como no entendemos “racionalmente” los balbuceos de un bebé (como mucho, los *comprendemos* intuitivamente), tampoco debemos entender racionalmente el lenguaje del Canto VII de *Altazor*. Hacerlo sería su fracaso.

En *Así hablo Zarathustra* también podemos hallar muestras de esta incomprensión. Tras el discurso de Zarathustra hablando sobre el Superhombre, el público le grita:

Y así terminó el primer discurso de Zarathustra, también llamado «el Prólogo». Pues en aquel punto le interrumpió el griterío y el regocijo de la multitud.

«¡Danos esos últimos hombres, Zarathustra! –gritaban a coro–. ¡Haznos como ese Último Hombre, y quédate tú con tu Superhombre!».

Y todo el pueblo se reía a carcajadas, emitiendo extraños ruidos con la lengua.

Entonces Zarathustra, muy entristecido, dijo a su corazón:

«No me entienden. No soy la boca para esos oídos» (Nietzsche, 1883: p. 11).

Zarathustra intenta enseñar algo, predicar al Superhombre, pero las gentes solo se ríen de este al no comprenderlo. El profeta, entonces, se habla a sí mismo y reconoce que él no puede ser comprendido por estos. *Altazor*, en cierto modo, emula esto: se predica al Superhombre, pero no son capaces de comprenderlo. El Superhombre, el Superpoema, al fin y al cabo, los ha superado.

La muerte de ambos, *Altazor* y *Altazor*, no es el final. Comenta Quiroga que: «El entierro de la poesía no implica su muerte. Es, por el contrario, el signo de su eterno retorno» (1992: p. 361).

4. Conclusión

Habiendo realizado un recorrido a lo largo de todo el poema, haciendo hincapié en el camino del alma por los tres estados que enunciaba Nietzsche, pasamos ahora a confirmar o refutar los objetivos presentados al inicio de este trabajo de fin de grado.

El primero de ellos era proponer una interpretación al Canto VII en relación al concepto de «Superhombre» de Nietzsche. Este objetivo se ha cumplido, ya que hemos podido encontrar un significado, marcado por su incompreensión, al Canto VII. Este se centraría en el nihilismo positivo de Nietzsche, al cual se accedía a través del Superhombre. Este, que es un niño, es capaz de crear valores nuevos, distintos a los establecidos anteriormente (y destruidos). Esta creación se relaciona directamente con el creacionismo, movimiento de vanguardia de Vicente Huidobro, que abogaba por la creación de un nuevo mundo y lenguaje, ya no sometido a la mimesis, a la referencialidad, a la imitación de la naturaleza tradicionales hasta entonces en el arte occidental.

Esta búsqueda de significado para el Canto VII no ha sido posible sin analizar previamente todo el poema. Este último canto, sin contexto, no sería más que un sinsentido caótico. No obstante, el contexto es el que nos da las claves para entenderlo a través de su descenso al lenguaje primigenio, a la destrucción de la mimesis y la creación mágica y libre.

El segundo de estos objetivos era justificar esta interpretación teniendo en cuenta la influencia del filósofo en Vicente Huidobro, constatable tanto en su vida como en su obra *Altazor o el viaje en paracaídas: Poema en VII cantos*. Este objetivo consideramos que también se ha cumplido, pues hemos podido señalar varias menciones directas del propio poeta hacia el filósofo, con admiración, afirmando que compartían líneas de pensamiento. Además, varios paralelismos de su obra *Altazor* con el *Así habló Zaratustra* de Nietzsche nos podrían llegar a confirmar este interés consciente en materializar y plasmar su filosofía.

Altazor o el viaje en paracaídas se nos configura, desde esta interpretación, como un viaje a través del alma de Altazor –y del mismo poema– hacia el Superhombre –y el Superpoema. No obstante, debemos recordar que esta hipótesis interpretativa no es más que la cara de un prisma mucho mayor. El poema nos invita, casi a la fuerza, a interpretar y configurar un significado a través de su oscuridad semántica. El poeta tampoco habló explícitamente del significado de *Altazor*, por lo que, siguiendo la hermenéutica de integración, debemos considerar cada interpretación como un valor nuevo que se añade a

la obra. Todas juntas, a veces complementarias y a veces contradictorias, configuran una obra abierta, múltiple y compleja.

Otra dificultad que hemos hallado en la realización de este trabajo de fin de grado ha sido la falta de bibliografía que apoye directamente nuestra interpretación. Por un lado, la situación actual con el COVID-19 no ha permitido el uso de bibliotecas y gran parte de la búsqueda bibliográfica se ha basado en artículos académicos disponibles en la web. Por otro lado, a pesar de hallar varios artículos que relacionan directamente a Nietzsche, Huidobro y la obra *Altazor*, no hemos podido encontrar ninguno que desarrolle el camino espiritual del camello, el león y el niño, así como la interpretación del Canto VII como Renacimiento del Superhombre teniendo en cuenta lo anterior. Si bien varios académicos apoyan, en cierta medida, esta interpretación, nos ha sido imposible encontrar artículos que ya lo hubieran trabajado desde esta visión tan específica.

No obstante, consideramos que esta misma dificultad o debilidad es también una fortaleza. Si existe algún/a autor/a que ya haya trabajado esta unión de conceptos, lo desconocemos. En cualquier caso, este vacío bibliográfico nos aporta, cierta conciencia de originalidad y novedad.

Como futuras líneas de investigación relacionadas con este tema, destacamos la interpretación semántica de ciertos vocablos del Canto VII. Si bien no hay claridad léxico-semántica en el mismo, sí pueden hallarse «palabras» que recuerdan vagamente a otras del español. La búsqueda de estas palabras originarias o la cercanía fonética con otras puede ser un interesante camino que explorar e investigar. Del mismo modo, por economía del trabajo y capacidad personal, tenemos en cuenta que esta interpretación no está completa y puede todavía trabajarse más. Por ello, esta misma relación de conceptos entre el poeta y el filósofo a través del Superhombre y su camino espiritual puede llegar a ser una futura línea de investigación, más profunda y rigurosa.

5. Bibliografía y sitografía

- BARY, David (1962). «Altazor, o la divina parodia». *Revista Hispánica Moderna*, vol. 28, núm. 2/4, págs. 287-294.

<https://www.jstor.org/stable/30202691>

[Consulta: 12 de mayo de 2020].

- CASTRO MORALES, Belén (2008) «Los horizontes abiertos del cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso». *Anales de la Literatura Chilena*, vol. 9, núm. 9, págs. 149-167.

http://letras.uc.cl/LETRAS/html/6_publicaciones/pdf_revistas/anales/a9_9.pdf

[Consulta: 17 de julio de 2020].

- CHICO RICO, Francisco (2019). *Crítica y Hermenéutica Literarias* [Material de aula]. Universidad de Alicante. Alicante, España.

- CINTAS-GARCÍA, Diego (1989). «Altazor: Una bella locura en la vida de la palabra», *RILCE*, núm.V.1, págs. 31-51.

<https://dadun.unav.edu/handle/10171/4167>

[Consulta: 12 de mayo de 2020].

- CONCHA, Jaime (1965). «Altazor, de Vicente Huidobro». *Anales de la Universidad de Chile*, núm.133, págs. 113-136.

<https://revistahistoriaindigena.uchile.cl/index.php/ANUC/article/download/2228/23593>

[Consulta: 12 de mayo de 2020].

- CRESPO, Remedios (2001). «De la muerte de Dios al superhombre. El sufrimiento y la risa en el "Zarathustra" de Nietzsche». *Estudios Nietzsche*, núm. 1, págs. 13-31.

<http://www.revistas.uma.es/index.php/estnie/article/view/8789>

[Consulta: 10 de junio de 2020].

- CUSSEN, Felipe (2014). «Canto VII de *Altazor*: lecturas críticas a través del sonido». *Confluencia*, vol. 29, núm. 2, págs. 81-91.

https://www.jstor.org/stable/43490036?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents

[Consulta: 19 de junio de 2020].

- DE COSTA, René (1981). Introducción y notas en *Altazor o el viaje en paracaídas*, de Vicente Huidobro (1931). Madrid, Catedra, Letras hispánicas.

- DE TORRE, Guillermo (1962). “La polémica del Creacionismo: Huidobro y Reverdy”. En René de Costa (coord.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975, págs. 151-166.

- GARCÍA-BORRÓN, Juan Carlos (2002). Traducción, introducción y notas en *Así habló Zarathustra*, de Friedrich Nietzsche (1883). Biblioteca de los grandes pensadores. RBA Coleccionables, S.A. Barcelona.

- GAVILÁN, Ismael (2012) «Los manifiestos de Vicente Huidobro: poesía y reflexión, un acercamiento». *Crítica: Revista Latinoamericana de Ensayo fundada en Santiago de Chile*.

<https://critica.cl/literatura-chilena/los-manifiestos-de-vicente-huidobro-poesia-y-reflexion-un-acercamiento>

- [Consulta: 14 de julio de 2020].
- HEARLE, Peter (1979) «Los manifiestos de Huidobro». *Revista Iberoamericana*, vol. 45, núm. 106, págs. 165-174.
<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3364/3543>
[Consulta: 15 de julio de 2020].
 - HUIDOBRO, Vicente (1914) *Non Serviam*. Manifiesto leído en *El Ateneo*.
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/88002.pdf>
[Consulta: 15 de julio de 2020].

(1916a) *Adán: poema*.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-67183.html>

[Consulta: 15 de julio de 2020].

(1916b) «Arte poética», de *El espejo de agua*.

<https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/poema6.htm>

[Consulta: 15 de julio de 2020].

(1925a) *El Creacionismo*.

<https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto1.htm>

[Consulta: 15 de julio de 2020].

(1925b) *La Poesía*.

<https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto2.htm>

[Consulta: 15 de julio de 2020].

(1925c) *Yo*.

<https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto7.htm>

[Consulta: 15 de julio de 2020].

(1931) *Total*.

<https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto6.htm>

[Consulta: 15 de julio de 2020].

(1931) *Altazor o el viaje en paracaídas*. Edición de René Costa, Catedra. 1981.

(2001). *Vicente Huidobro y las artes plásticas*. Catálogo de la exposición en el Museo Reina Sofía, ed. de René de Costa, Carlos Pérez, Rosa Sarabia, Juan Manuel Bonet, Madrid, Servicios Editoriales y Museo Reina Sofía.

- IGLESIAS PÉREZ, María (2007) «Vicente Huidobro: *Cagliostro*, subversión creacionista». *Cartaphilus*, vol. 2.
<https://revistas.um.es/cartaphilus/article/download/763/792/>
[Consulta: 15 de julio de 2020].
- LIHN, Enrique (1970) «El lugar de Huidobro». *Los vanguardismos en la América Latina*, páginas 123-141.
<https://www.revistaaltazor.cl/wp-content/uploads/2019/06/vh-Enrique-Lihn-Huidobro.pdf>
[Consulta: 17 de julio de 2020].
- LILLIG, Mathias (1992). «Los fracasos de *Altazor*». *Chasqui*, volumen 21, núm. 2, págs. 35-42.
<https://www.jstor.org/stable/29740483>
[Consulta: 12 de mayo de 2020].
- LÓPEZ-ADORNO, Pedro (1991). «Dos casos de estructuración de la ruptura en *Altazor* o el viaje en paracaídas». Universidad Veracruzana.
<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/1637/199177P77.pdf?sequence=2>
[Consulta: 12 de mayo de 2020].
- MATAIX, Remedios. (2017) *Literatura Hispanoamericana Contemporánea* [Material de aula]. Universidad de Alicante. Alicante, España.
- MONTES, Hugo (1981) «*Altazor* a la luz de lo religioso». *Revista Chilena de Literatura*, núm. 18, págs. 35-46.
<https://www.jstor.org/stable/40356219>
[Consulta: 18 de mayo de 2020].
- MÜLLER, Ashley, y SALINAS, Francisco (2010) «*Altazor* y el vértigo de la escritura». *Revista Doble Vínculo*, vol. 1.
<http://www.academia.edu/download/30857116/4-altazor-y-el-vertigo-de-la-escritura.pdf>
[Consulta: 15 de mayo de 2020].
- NIETZSCHE, Friedrich (1883) *Así hablo Zarathustra*. Traducción, introducción y notas: Juan Carlos García-Borrón. Biblioteca de los grandes pensadores, 2002. Faltan datos
- NINET, Antonio García (2008) «Nietzsche: La negación de los valores y el nihilismo». *A Parte Rei, Revista de Filosofía*, núm. 56, marzo.
http://kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Filosof%C3%ADa%20y%20C3%89tica/Nietzsche.%20La%20negaci%C3%B3n%20de%20los%20valores%20%20el%20nihilismo.pdf
[Consulta: 9 de julio de 2020].
- ORTA, Luis Navarrete (1987) «Dos textos recuperados de Huidobro: El manifiesto "Total" y el poema "Total" (*Altazor*) en la evolución estético-ideológica de Vicente Huidobro». *Revista Iberoamericana*, vol. 53, núm. 141, págs. 1013-1032.
<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/4406/4573>
[Consulta: 17 de julio de 2020].

- PINTO, Magdalena García (1979) «El bilingüismo como factor creativo en *Altazor*». *Revista Iberoamericana*, vol. 45, núm. 106, págs. 117-127.

<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/download/3359/3538>

[Consulta: 3 de junio de 2020].

- PIZARRO, Ana (1975) «El Creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes (1969)», en *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Coordinado por René de Costa. Págs. 229-248. Editorial Taurus. España.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1367435>

[Consulta: 17 de julio de 2020].

- QUIROJA, José (1992). «El entierro de la poesía: Huidobro, Nietzsche y *Altazor*». *MLN*, vol. 107, núm. 2, págs. 342-362.

<https://www.jstor.org/stable/2904743>

[Consulta: 12 de mayo de 2020].

- ROARO, Jorge (2015) «Nietzsche y la transformación del espíritu del hombre». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, vol. 4, núm. 5, págs. 51-66.

<https://gredos.usal.es/handle/10366/128423>

[Consulta: 9 de julio de 2020].

- ROBLES, Mireya (1971). «La disputa sobre la paternidad del Creacionismo». En *Thesaurus*, núm. 26, 1 (1971), págs. 95-103.

- SCHOPF, Federico (2000) «Lectura de *Altazor*». *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, Universidad de Chile, núm. 16.

<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/16/tx3.html>

[Consulta: 12 de mayo de 2020].

- SCHWEITZER, S. Alan (1974) «Cosmovisión y Mito en el *Altazor* de Huidobro». *Hispania*, vol. 57, núm. 3, págs. 413-421.

<http://www.jstor.org/stable/339174>

[Consulta: 23 de mayo de 2020].

- SILVA, María Eugenia (2018) *Vicente Huidobro y Pierre Reverdy frente al Creacionismo*. Mago Editores.

- VARELA, María Juliana Zamora (2019). «El poema *Altazor* como deconstrucción del lenguaje». *Revista Stultifera*, vol. 2, núm. 1, págs. 63-89.

<http://revistas.uach.cl/index.php/revstul/article/view/5826>

[Consulta: 14 de mayo de 2020].

- YURKIEVICH, Saúl (1979) «*Altazor*: la metáfora deseante». *Revista Iberoamericana*, vol. 45, núm. 106, págs. 141-147.

<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3361/3540>

[Consulta: 15 de mayo de 2020].